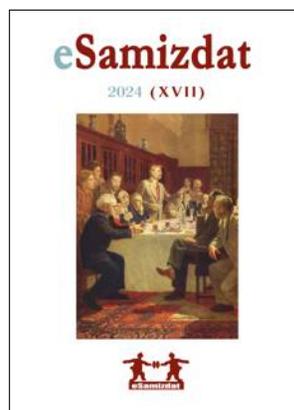


eSamizdat

2024 (XVII)





eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

COMITATO DIRETTIVO

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Marina Balina, Alessandro De Magistris, Dalibor Dobiáš, Evgeny Dobrenko, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Gian Piero Piretto, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin

COMITATO EDITORIALE

Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marcucci, Massimo Maurizio, Claudia Olivieri, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Mikhail Velizhev, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA: A. Jar-Kravčenko, A. Zarubin, "Otvetstvennost' na vas!". Vstreča pisatelej na kvartire u Maksima Gor'kogo v 1932 godu. 1960. Particolare.

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS>

Contatto principale: esamizdat@esamizdat.it

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/norme>

MONOGRAFICA

TRADUZIONI

TESTIMONIANZE

HISTORY OF THE LITERARY INSTITUTIONS IN THE SOVIET UNION AND BEYOND
 edited by Evgeny Dobrenko and Alessandro Farsetti

Evgeny Dobrenko, Alessandro Farsetti, <i>History of the Literary Institutions in the Soviet Union and Beyond. An Introduction</i>	7-10
Марина Ариас-Вихиль, <i>Издательство “Всемирная литература” как первая советская литературная институция: история в документах</i>	11-28
Дарья Московская, Вагиф Гусейнов, <i>“Новая литература не возникает как пушотный выстрел в ночи”. Об институциональных границах первых советских массовых писательских объединений</i>	29-44
Дмитрий Цыганов, <i>Сталинская премия по литературе. Институциональное измерение эстетики социалистического реализма (1940-1950-е годы)</i>	45-64
Kristina Buynova, <i>The Foreign Commission of the Soviet Writers’ Union in 1950s-1960s: Boundaries, Obstacles, Tricks, Embarrassment, Impact</i>	65-78
Мария Майофис, <i>Скандал в эго-документах позднесоветских писателей: попытка “насыщенного описания”</i>	79-100
Alice Bravin, <i>Al confine tra ufficialità e underground. Forme di istituzionalizzazione della ‘seconda cultura’ sovietica</i>	101-113
Michal Bauer, <i>The Form and Functioning of the Union of Czechoslovak Writers in the Late 1940s and Early 1950s in the Context of Czech Literature</i>	115-128

TRADUZIONI.
INTERSEZIONI TRA CINEMA E ARTI VISIVE
 a cura di Martina Morabito

Zygmunt Wasilewski, <i>L’arte e l’uomo eterno</i> (traduzione di Luca Bernardini)	131-134
Karel Teige, <i>Foto Cinema Film</i> (traduzione di Martina Mecco)	135-149
Karol Irzykowski, <i>La pittura nel film</i> (traduzione di Luca Bernardini)	151-153
Mykola Ljadov, <i>Cinematografo: uno spettacolo delle maschere</i> (traduzione di Olga Trukhanova)	155-161
Leonid Skrypnyk, <i>Note sulla teoria dell’arte cinematografica</i> (traduzione di Kateryna Mychka)	163-174

Oleksij Poltorac'kyj, <i>Elementi stilistici nell'arte cinematografica</i> (traduzione di Olga Trukhanova)	175-181
Kazimir Malevič, <i>Le leggi pittoriche nei problemi del cinema</i> (traduzione di Martina Morabito)	183-188
Michail Cechanovskij, <i>Il cinema e la pittura</i> (traduzione di Maria Teresa Badolati)	189-193
Vladimir Petrić, <i>Cinema e pittura</i> (traduzione di Tamara Đokić)	195-203
Sergej Obrazcov, <i>La staffetta delle arti. Un gorilla in un negozio di antiquariato</i> (traduzione di Chiara Rampazzo)	205-218
Milica Babić-Jovanović, <i>La stilizzazione del costume sul palcoscenico e nel film</i> (traduzione di Tamara Đokić)	219-222
Michail Jampol'skij, <i>Elementi stilistici nell'arte cinematografica. L'interno e l'esterno. Le rovine e la città. Vertov, Ejzenštejn, Piranesi</i> (traduzione di Claudia Fiorito)	223-231
Marija Kuvšinova, <i>Il cinema come codice visuale</i> (traduzione di Alice Bravin)	233-241

TESTIMONIANZE

AA. VV., <i>Letteratura e storia. Le metodologie possibili</i>	245-275
Михаил Велижев, Андрей Зорин, <i>Теория в гуманитарных науках: функции и практики. Разговор Михаила Велижева и Андрея Зорина</i>	277-288
Collettivo Giovani Slavisti, <i>"Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris". Riflessioni ad alta voce di giovani slavisti</i>	289-302
Andrej Sen-Sen'kov, <i>Cezanne amava le mele kazake / Сезанн любил казахские яблоки</i>	303-317

**HISTORY OF THE LITERARY INSTITUTIONS
IN THE SOVIET UNION AND BEYOND**

Edited by
Evgeny Dobrenko and Alessandro Farsetti

History of the Literary Institutions in the Soviet Union and Beyond. An Introduction

Evgeny Dobrenko and Alessandro Farsetti

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 7-10 ◇

WITH the turn of Slavic studies towards social history in the 1980s, new, previously unnoticed or underestimated, but nevertheless determining practices of the functioning of literary institutions, were rediscovered. The return to the sociology of literature today is engendered not only by intradisciplinary trends, but also by the current politicisation of society, which influences the academy. The aim of this cluster is to problematize the key practices of literary production, which would allow us to take a new approach to historical and literary material, see it in a new context, and conceptualise it in the light of new approaches and methodological keys.

The study of Soviet literary institutions has until recently been characterised by a number of factors, each of which had a detrimental effect on its quality: political instrumentality, direct dependence on the ever-changing ideological conjuncture, radically different research conditions in the West and in the USSR. If we add to this the equal deficit of archival sources and methodological conservatism for Western and (post)Soviet authors, the picture is relatively complete. Soviet Russia has the dubious honour of being a forerunner in the instrumentalisation of literature and art for the needs of political propaganda, of being in many ways a pioneer in the creation of the mechanisms and institutions of ‘totalitarian art’. These innovations in the political instrumentalisation of art and literature were originally Soviet and emerged before even Italian, German, Spanish, Chinese, and other national forms of this type. Thus, the emergence of the VAPP, the first literary association created and directly controlled by the party-state, proceeded in 1920-1922, immediately after

the defeat of the Proletkul't, before the emergence of the Novecento Italiano (1922) in Fascist Italy. The Union of Soviet Writers began to form in 1932, a year and a half before the creation of the Reichskulturkammer (1933) in Nazi Germany¹. Returning to this history with a reliance on sociological and institutional methodology and in particular the institutional theory of art², which has not previously been applied to Soviet literary institutions (partly because the history of these institutions has not been documented) allows for a new understanding of Soviet literary culture.

Since in many respects the USSR was a pioneer in the formation of not only political but also cultural institutions of totalitarian regimes in the 20th century, it is extremely important to understand the nature of these institutions, the logic of their formation and functioning. Since Soviet culture fulfilled

¹ See I. Golomstock, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and The People's Republic of China*, New York 1990.

² See P. Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford 1992; R. Caves, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge [MA] 2000; D. Crane, *The Production of Culture*, Newbury Park 1992; G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974; B. Frey – W. Pommerehne, *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford 1989; J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge 1994; D. Hesmondhalgh, *The Culture Industries*, London 2002; N. Luhmann, *Art as Social System*, Stanford 2000; W. Powell – P. DiMaggio, *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago 1991; L. Ray – A. Sayer, *Culture and Economy after the Cultural Turn*, London 1999; R. Scott, *Institutions and Organizations: Ideas and Interests*, Los Angeles 2008; P. Thornton, *The Institutional Logics Perspective: A New Approach to Culture, Structure and Process*, Oxford 2012; D. Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge 2001.

specific political functions, it developed unique operational mechanisms and new methods of party-state control and management of cultural production, this culture cannot be understood outside the institutional framework, although it is this aspect of it that is least studied. Both in the USSR and in the West, Soviet culture (literature, art, music, theatre, cinema) has been studied mainly through its most prominent authors rather than through its institutions. This is because Soviet cultural and, in particular, literary institutions were almost always political instruments in the hands of the party. Hence the need to focus on institutional aspects. But their activities – despite their democratic decorum – were opaque, and their archives were either completely or partially inaccessible, making historical research difficult, if not impossible.

Although after the collapse of the USSR many archives were declassified and opened to researchers, although during this time a lot of materials were published, mostly from archives containing the fonds of the largest Soviet cultural institutions, such as creative unions, as well as state institutions³, these institutions and agencies themselves have rarely been considered (with some recent exceptions)⁴. Their history has not yet been written. We still know little

about the histories of creative unions, thick literary journals, publishing houses, censorship, book distribution, and other key literary institutions in the USSR and Eastern Europe. Even today many scholars in Slavic studies tend to neglect how important these aspects are in our understanding literature and literary products: in fact, the institutional history of literature is a history that is centred not on texts and authors, but on the mechanisms of cultural and literary production that determine – through the interaction of producers with customers, consumers, the authorities, and each other – the specifics of this production itself: aesthetic features, the rise and fall of genres, a repertoire of styles, and language modes.

It should also be remembered that in the field of literature there are forces at work not only inside but also outside institutions: they work within their boundaries, which helps to see a lot not only in the mechanisms of their functioning, but, more importantly, in their very nature. After all literary institutions are not only structures, but also a part of the social and cultural environment in which they function. Soviet institutions functioned in a very specific milieu. Thus, in the absence of a rule of law (which was relevant both for the USSR and Eastern Europe in the 20th century), all spheres of life – including literature – go through shadow institutionalisation when only shells remain of institutions, and they themselves perform completely different functions than they officially declared. Real functions remain unspoken, unformalized, and unregulated. They are carried out based on ‘unwritten norms’, ‘rules of the game’, ‘understanding’, ‘codes’, etc. through institutions or outside of them, strategies of creative and social behaviour, the boundaries of what is acceptable and what is not, aesthetic concepts, relations with censorship and bureaucratic authorities, group identities, financial relations (forms of literary earnings), relations within literary hierarchies, (non)participation in political rituals were built, and much more. In fact, these forms of institutional and extra-institutional organisation became a kind of form of self-organisation of culture within a deformed public sphere.

Such a state of affairs compelled us to invite our

³ See D. Babichenko, *Literaturnyi front: 1932-1946*, Moskva 1995; D. Babichenko, “Schast’ e” *literatury: Gosudarstvo i pisateli, 1925-1938*, Moskva 1997; A. Blium – V. Volovnikov, *Kul’tura i vlast’: Tsenzura v Sovetskom Soiuz: 1917-1991: Dokumenty*, Moskva 2004; T. Goriaeva, *Iskliuchit’ vsiakie upominaniia. Ocherki istorii sovetskoi politicheskoi tsenzury*, Minsk-Moskva 1995; T. Goriaeva, *Istoriia sovetskoi politicheskoi tsenzury. Dokumenty i kommentarii*, Moskva 1997; T. Goriaeva, *Politicheskaiia tsenzura v SSSR. 1917-1991 gg.*, Moskva 2009; T. Goriaeva, *Mezhdumolotom i nakoval’nei: Soiuz sovetskikh pisatelei SSSR: Dokumenty i kommentarii. T. 1: 1925 – i iun’ 1941*, Moskva 2010; T. Goriaeva, “My predchuvstvovali polykhan’e...” *Soiuz sovetskikh pisatelei SSSR v gody Velikoi Otechestvennoi voiny. Dokumenty i kommentarii. T. 2: Iiun’ 1941-sentiabr’ 1945 g. V 2 kn.*, Moskva 2015; T. Korzhikhina, *Izvol’te byt’ blagonadezhnyi!*, Moskva 1997; L. Maksimenkov, *Boi’shaia tsenzura: pisateli i zhurnalisty v Strane Sovetov 1917-1956*, Moskva 2005; O. Naumov – A. Artizov, *Vlast’ i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP (b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul’turnoi politike. 1917-1953*, Moskva 1999.

⁴ See C. Any, *The Soviet Writers’ Union and its Leaders: Identity and Authority under Stalin*, Evanston 2020; A. Karpov, *Russkii Proletkul’t. Ideologiia, estetika, praktika*, Sankt-Peterburg 2009; D. Tsyganov, *Stalinskaia premiia po literature*, Moskva 2023.

colleagues to reflect upon the following questions: what kind of mechanisms of institutionalisation (and shadow institutionalisation) of literary life are to be found in Soviet Union and Communist Eastern Europe? What institutional dynamics could one find under the communist rule in the post-revolutionary era, in Stalin's time, in the period of normalisation both in the USSR and Eastern Europe? What institutional transformations occurred in the literary field during the post-Soviet era, both in Russia and in former Soviet bloc countries?

At first, we wanted this section of "eSamizdat" to be an occasion to collect works by experts of various contexts of Eastern Europe, and our call for paper had been addressed also to specialists of non-Slavic cultures that were under Communism in the second half of the 20th century; however, apart from one exception, in the end we had to focus on the Soviet Union, though with case studies that practically cover its whole seventy-year history. By doing this, we nevertheless hope our initiative can provide some valuable models for further research in order to encourage more comparative studies between Eastern European literary cultures.

The authors of this cluster, to whom we are deeply thankful for accepting our invitation, have proposed works that make extensive use of archival materials, and rightly focused on the problem of reconstructing the more or less implicit 'rules of the game' that made literary institutions properly work. Marina Arias-Vikhil' analyses the methods and principles in the workings of World Literature Publishing House (1918-1924), the first literary publishing institution in post-revolutionary Russia, created under the aegis of Maksim Gor'kii. Early Soviet literary institutions are also at the centre of the article by Dar'ia Moskovskaia and Vagif Guseinov, who investigate the different characteristics and (ideological and political) functions of the numerous Soviet mass writers' associations from 1918 to the 1932 resolution, leading to the setting-up of the Union of Soviet Writers. Dmitrii Tsyganov examines the institutional aspects of the Stalin Prize for literature in the years of late Stalinism: the prize was crucial in moulding the Socialist Realist canon, as well as

being used as a political tool on an international level, in particular, during the Cold War. As for the following period (1950s-1960s), emphasis is placed on the international cultural relations of the USSR: Kristina Buynova sheds light on the role of the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers in developing and maintaining contacts with writers from abroad according to Party policies; lacking of clear instructions from above, the members of the Foreign Commission had to resort to various strategies to avoid being accused of taking personal initiative. The late Soviet period is considered by Maria Mayofis through the key concept of 'literary scandal' and its various uses as a political tool, often in relation to the question of censorship: the author provides a 'thick description' (Clifford Geertz) of what she calls 'backstage' discussions of unwritten norms in private documents. Alice Bravin concludes this historical narrative by examining Soviet attempts to institutionalise underground culture in 1970s and 1980s in order to neutralise its activity, which was implicitly subversive in its evasion of control from above. Lastly, the article by Michal Bauer moves our discourse beyond the USSR, giving us a deep insight into the psychological and economic aspect of the Czech literary field – with the formation of the Union of Czechoslovak Writers in the first 'Stalinist' years of Communist rule under Klement Gottwald (1948-1953) – and enabling us to find functional parallelisms with the Soviet case.

◇ *History of the Literary Institutions in the Soviet Union and Beyond. An Introduction* ◇
Evgeny Dobrenko – Alessandro Farsetti

Abstract

Introduction and preliminary remarks by the editors of the section “History of the Literary Institutions in the Soviet Union and Beyond”.

Keywords

Soviet Culture, Sociology of Literature, Institutional History.

Authors

Evgeny Dobrenko is Professor of Russian Literature and Culture at Ca’ Foscari University of Venice. He is the author, editor and co-editor of thirty books, including *State Laughter: Stalinism, Populism, and Origins of Soviet Culture* (2022), *Late Stalinism: The Aesthetics of Politics* (2020), *Museum of the Revolution: Stalinist Cinema and the Production of History* (2008), *Political Economy of Socialist Realism* (2007), *Aesthetics of Alienation: Reassessment of Early Soviet Cultural Theories* (2005), *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture* (2001), *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature* (1997), and more than 300 articles and essays which have been translated into ten languages.

Alessandro Farsetti is Associate Professor of Russian Literature at Ca’ Foscari University of Venice. His areas of research include: Russian literary avant-garde, USSR popular culture, travel literature, translation studies, Russian contemporary poetry, historical narratives (of Russia and Ukraine). He is the author of the monograph *A Parisian Voice in Russian Futurism: Ivan Aksenov’s Poetry* (in Italian, Firenze 2017) and of the critical edition of Aksenov’s poems (*Odopisets Ejfelevoj bashni*, Sankt-Peterburg 2022). He also edited the Italian edition of Andrei Platonov’s short novel *Bread and Reading* (Padova 2023, 2nd edition, with parallel Russian text) and co-edited with Dar’ia Moskovskaia and Mikhail Talalay the Russian edition of Nikolai Antsiferov’s memoirs (Moskva 2016). Since 2019 he has organized at Ca’ Foscari an annual contemporary Russian poetry seminar.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Evgeny Dobrenko, Alessandro Farsetti

Издательство “Всемирная литература” как первая советская литературная институция: история в документах

Марина Ариас-Вихиль

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 11-28 ◇

СТАТЬЯ написана по итогам работы по созданию цифрового архива в рамках проекта Российского научного фонда “История издательства ‘Всемирная литература’ в документах: судьбы творческой интеллигенции России в постреволюционном пространстве сквозь призму издательского проекта Максима Горького”. Созданное по инициативе Максима Горького издательство “Всемирная литература” (1918-1924) является первой советской литературно-издательской институцией, призванной обеспечить взаимодействие новой власти с самыми широкими писательскими, литературными и научными кругами российской интеллигенции. В качестве институционального объединения литераторов, ученых, переводчиков, редакторов издательство выработало принципы своего существования в соответствии со сложной социально-политической и экономической обстановкой первых лет революционных преобразований в стране: принципиально благотворительный характер работы (повышенные гонорары; выплата авансов; оплата сотрудников по итогам их работы без требования обязательного выхода в свет книг; заказы переводов и оплата переводчиков независимо от дальнейшего отбора их текстов для публикации; переквалификация существующих переводов, подразумевающая использование старых переводов с доработкой и редактурой; коллективная работа над книгами на каждом этапе доиздательской подготовки, снабжение книг вступительными статьями, что до этого не было обязательной практикой издательств; обеспечение сотрудников пайками и дровами в условиях военного коммунизма и т.п.). Важным принципом взаимодействия с советской властью являлись т.н. “автономия” издательства, на которой настаивал М. Горький при

подписании договоров с Наркомпросом и Госиздатом, оставлявшая за издательством право выбора книг для издания и гарантировавшая отсутствие классового подхода по отношению к сотрудникам издательства и их литературной продукции.

Несмотря на имевшие место исследования истории издательства, только благодаря созданию цифрового архива на основе Фонда директора издательства А.Н. Тихонова, переданного им в Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН незадолго до своей смерти в 1957 г., стало возможно ввести в научный оборот огромный корпус важнейших и редчайших архивных документов, которые оставались неизвестны широкому кругу исследователей, в частности, протоколы заседаний Редколлегии, проливающие свет на методы и принципы работы издательства в течение первых шести послереволюционных лет, на обстоятельства его исчезновения, условия передачи его издательского портфеля Госиздату, с которым конкурировало горьковское издательство с момента создания Госиздата в 1919 г. На сайте цифрового архива vsemirkadoc.ru выложены не только документы издательства, но и собранная обширная библиография по истории изучения деятельности издательства, а также публикации участников проекта, отразившие важные научные открытия, связанные с обнаруженными документами. Столь долгое пребывание под спудом документов издательства связано с большим количеством репрессированных или уехавших в эмиграцию его сотрудников.

Исследованию финансовой политики советского руководства в отношении горьковского издательства была посвящена одна наша статья¹. В

¹ М. Ариас-Вихиль – В. Полонский, *История издательства “Всемирная литература” в документах: финансовый ас-*

ней, в частности, обращалось внимание на те обстоятельства издательской деятельности Горького, которые сложились накануне Октябрьской революции. В 1915–1917 гг. на собственные и привлеченные средства (И. Сытина, Сиббанка и др.) Горький основал издательство “Парус”, выпускал журнал “Летопись”, газету “Новая жизнь”. Рядом с ним были его неизменные помощники и единомышленники И. Ладыжников и А. Тихонов (Серебров), которые брали на себя все технические и организационные стороны издательского дела, находясь на официальных должностях в его издательствах и позволяя Горькому заниматься творческими вопросами, а также определением политики издательства. Все три издательские начинания Горького после Октябрьской революции быстро сошли на нет: журнал “Летопись” прекратил свое существование в декабре 1917 г., издательство “Парус” разорилось в июне 1918 г., газета “Новая жизнь” была закрыта большевиками в июле 1918 г. 26 января 1918 г. Горький писал жене Е. Пешковой: “Мы здесь [в Петрограде] живем в плену ‘большевиков’. Житьишко невеселое и весьма раздражает, но — что же делать? Делать нечего, претерпели самодержавие Романова, авось и Ульянова претерпим. А ‘Новая жизнь’, вероятно, погибнет”². Издание горьковской газеты несколько раз приостанавливалось большевиками, а 16 июля 1918 г. газета была закрыта окончательно. Но еще в марте Горький писал Е. Пешковой: “Собираюсь работать с большевиками, на автономных началах. Надоела мне бессильная, академическая оппозиция ‘Н[овой] Ж[изни]’. Погибать, так там, где жарче, в самой ‘глубине’ революции”³. Инициатива закрытия газеты исходила от Ленина: “Конечно, ‘Новую жизнь’ нужно закрыть. При теперешних условиях, когда нужно поднять всю страну на защиту революции, всякий интеллигентский пессимизм крайне вреден. А Горький — наш человек. . . Он слишком связан с рабочим классом и с рабочим движением, он сам вышел из ‘низов’.

Он безусловно к нам вернется”⁴. Горький вернулся, получив поддержку Ленина в своей деятельности “на автономных началах” в первые три года существования Советской России в осуществлении нового издательского проекта “Всемирная литература”. Их сотрудничество было обусловлено настойчивым желанием Горького спасти от гибели интеллигенцию, “ломовую лошадь культуры”. Интеллигенцию Горький называл “мозгом нации”, без которой невозможно построение гражданского общества в России. Многие годы его деятельность была связана с просветительскими проектами, начиная со строительства Народного Дома и создания рабочей читальни в Нижнем Новгороде. В товариществе “Знание” Горький инициировал выпуск социальной и политической литературы, сборников писателей демократического направления. Оказавшись в эмиграции, Горький стал одним из организаторов рабочей школы на Капри, ставившей своей целью подготовку кадров рабочей интеллигенции, развитие “пролетарской культуры”. Никакая социальная революция не возможна без революции в сознании масс, необходимо было готовить революцию в сознании, чтобы избежать кровопролития в будущем. Об этом созданные на Капри его повести *Исповедь*, *Лето* и др. Вместе с А. Богдановым и А. Луначарским он мечтал о создании новой многотомной Энциклопедии для рабочих, по примеру французских просветителей, подготовивших Французскую революцию. Его неустанная издательская деятельность в период Первой мировой войны (создание журнала “Летопись”, издательства “Парус”, газеты “Новая жизнь”) была связана со стремлением иметь влияние на самые широкие круги населения и таким образом готовить социально-политические преобразования в обществе. Ленин понимал, что большевикам придется использовать компетенции образованных слоев населения для функционирования вновь созданного советского государства, и предложил Горькому свое покровительство, в котором последний нуждался для учреждения целого ряда государственных организаций с целью спасения интеллигенции от лишений войны, голо-

нект (1918–1921 гг.), “Studia Litterarum”, 2020 (5), 4, с. 374–393.

² М. Горький, *Полное собрание сочинений. Письма: В 24 томах*, т. 12, Москва 2004, с. 176.

³ Ivi, с. 185.

⁴ Ivi, с. 534.

да и разрухи. Одной из таких организацией стал Дом искусств в Петрограде, знаменитый ДИСК, созданный по инициативе Горького в 1919 г. и просуществовавший до 1923 г. Этот островок культуры стал не только местом организации литературных вечеров, выставок, концертов, но и местом спасения петроградских писателей от холода и голода, имевших возможность жить в “Писательской коммуне” в период полной хозяйственной разрухи. Еще одной такой спасительной организацией стала Комиссия по улучшению быта ученых, знаменитая ПетроКУБУ, созданная по инициативе Горького в 1920 г. сначала в Петербурге, затем переросшая в ЦЕКУБУ при СНК РСФСР. В рамках ПетроКУБУ, председателем которой вплоть до своего отъезда за границу оставался Горький, был открыт Дом ученых, существующий до наших дней. Летом 1921 г. Горький стал одним из создателей Помгола (Всероссийского комитета помощи голодающим). Организаторский талант Горького проявился в условиях хаоса и бюрократизации общественной жизни: “Он продемонстрировал исключительное обаяние, такт, прагматизм, настойчивость, энергию и аккуратность”⁵.

Задуманное Горьким издательство “Всемирная литература” было нацелено на издание шедевров мировой литературы, на которое не могло бы решиться никакое из существовавших тогда европейских издательств и в более благополучных с экономической точки зрения условиях. Российские издательства имели богатые традиции: Горький ориентировался на собственный опыт работы в товариществе “Знание”, в издательстве “Парус”, на опыт сотрудничества с издателем-“великаном” И. Сытиным, создавшим практически в одиночку огромную издательскую империю, охватывавшую все возможные виды книжной и полиграфической продукции, в том числе дешевые серии собраний сочинений классиков, разного рода энциклопедии,

детские книги и т.д.

Важно отметить, что уже через месяц после закрытия “Новой жизни”, 20 августа 1918 г., Горький и его постоянные сотрудники в издательских проектах А. Тихонов, З. Гржебин и И. Ладыжников подписали договор об организации издательства “Всемирная литература”, уполномочивший Горького вести переговоры с Наркомпросом, под началом которого находилось издательское дело в Советской России⁶. Наркомпрос в то время издавал в основном русскую литературу по старым дореволюционным матрицам. Луначарский горячо поддержал инициативу Горького по изданию иностранной литературы. В договоре, подписанном наркомом просвещения Луначарским и Горьким 4 сентября 1918 г., говорилось:

А.М. Пешков берет на себя обязанность образовать под своим руководством при Комиссариате Народного Просвещения Издательство “Всемирная литература” для перевода на русский язык, а также для снабжения вступительными статьями, примечаниями и рисунками и вообще для приготовления печати избранных произведений иностранной художественной литературы конца XVIII и всего XIX века; Комиссариат Народного Просвещения обязуется на свой счет все эти произведения издать⁷.

В этом первом пункте договора были зафиксированы три главные особенности горьковского начинания: его личная ответственность за дела издательства; политика издательства (издание переводных книг), направленная на обеспечение работой писателей, литературоведов, художников, составлявших дореволюционную творческую интеллигенцию и потерявших возможность заработка в революционной России; государственное финансирование издательства. Важнейшим был 4 пункт договора, закреплявший “автономные начала”, на которых Горький рассчитывал работать с большевиками:

Литературно-издательская группа в лице А.М. Пешкова в осуществлении своих задач пользуется полной автономией. А.М. Пешкову, а также и его доверенным лицам, предоставляется право заключать от имени Издательства “Всемирная

⁵ Б. Уокер, *Кружковая культура и становление советской интеллигенции: на примере Максимилиана Волошина и Максима Горького*, “Новое литературное обозрение”, 1999, 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/6/kruzhkovaya-kultura-i-stanovlenie-sovetskoj-intelligenczii-na-primere-maksimiliana-voloshina-i-maksima-gorkogo.html> (последнее посещение: 18.12.2024).

⁶ См. также: М. Ариас-Вихиль — В. Полонский, *История*, указ. соч.

⁷ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. БИО 11-20. Здесь и далее цитируются документы Архива А.М. Горького и других архивов, доступные в цифровом архиве на сайте vsemirka-doc.ru, созданном под руководством автора статьи.

литература” всякие договоры и обязательства, относящиеся по их мнению к деятельности издательства. А.М. Пешкову предоставляется полная свобода в организации Издательства, как-то в выборе подлежащих изданию книг, в установлении их тиража, в определении характера вступительных статей и примечаний, а также в выборе сотрудников, авторов, переводчиков и служащих Издательства и в установлении размера и порядка их вознаграждения в пределах общей сметной ассигновки⁸.

Горький брал на себя обязательства, которые даже сейчас, сто лет спустя, представляются невыполнимыми для какого-то ни было издательства, но свидетельствуют о грандиозности замысла, а также о стремлении получить соответствующее масштабу проекта финансирование: за 4 месяца (с 1 сентября по 31 декабря 1918 г.) Горький планировал издать не менее 200 брошюр (каждая около 2 печатных листов, считая в печатном листе 60.000 знаков) и 60 томов (содержащих в среднем 20 печатных листов, считая в печатном листе 30.000 знаков), в общей сложности 50.000.000 печатных листов. На сайте проекта vsemirka-doc.ru выложен важный документ, в котором сформулированы задачи издательства на первые 4 месяца его работы:

Задача издательства “Всемирная литература” – познакомить русскую демократию с художественной литературой Запада [...]. С этой целью издательство “Всемирная литература” предполагает перевести и издать на русском языке избранные произведения европейской литературы и, в первую очередь, французских, германских и английских писателей, начиная с конца XVIII века вплоть до наших дней. По мере необходимости и возможности, все эти произведения будут снабжены необходимыми для русского демократического читателя редакционными примечаниями, пояснениями и вступительными статьями [...]. Предполагается издать книги двух типов: во-первых, дешевые брошюры объемом около двух печатных листов, заключающих один или несколько небольших рассказов, наиболее доступных по своей теме пониманию самых широких слоев демократии и, во-вторых, отдельные тома, размером около 20 печатных листов, а также целые серии книг, посвященные целиком произведениям наиболее крупных европейских писателей, выбранные с таким расчетом, чтобы они могли составить небольшую, но систематически подобранную библиотеку европейских литературных классиков. Все названные книги будут изданы под общей редакцией М. Горького. К работе по обследованию отдельных литератур предполагается привлечь компетентных специалистов. [...] Всего предполагается издать не менее 2000 брошюр и около 800 томов. В течение первого года, считая с 1-го сентября 1918 года – 800 брошюр и 200 томов⁹.

Эта смета была оценена Горьким и Луначарским в 9 миллионов рублей. В выше цитированной статье о финансовой политике большевиков в отношении горьковского издательства¹⁰ мы привели аргументы, доказывающие благотворительный характер проекта. Сумма, которую запросил Горький на четыре месяца, сравнима с оборотом Литературно-издательского отдела Наркомпроса с января по октябрь 1918 г. Его глава Луначарский писал в октябре 1918 г.: “Но не назовет ли всякий чудом и то, что в год столь трагический и тяжелый, почти без бумаги и типографий государство смогло здесь, в Петербурге, развернуть такую издательскую работу, которая ставит наше государственное издательство впереди всех имеющихся до сих пор в России. Мы издали дешевых книг (собраний сочинений классиков) более чем на десять миллионов рублей”¹¹. Таким образом, сумму, освоенную ЛИО Наркомпроса за 10 месяцев (10 миллионов рублей), Горький обязался освоить за 4 месяца (9 миллионов рублей). 9 миллионов Горькому выделялось только на подготовку рукописей (перевод, вступительные статьи, примечания, редактуру, иллюстрации), издание которых потребовало бы от Наркомпроса еще такой же суммы. Горький перетягивал на себя бюджет, вдвое, а то и втрое превышавший средства ЛИО Наркомпроса, что заведомо делало его миссию невыполнимой. Разделение издательских приоритетов (за Наркомпросом было право издания русской литературы, за “Всемирной литературой” – издание зарубежной классики) не могло способствовать продвижению горьковского проекта на первое место, так как иностранная литература в глазах партийных функционеров выглядела в лучшем случае “бесполезной”. Таким образом, анализ финансовой стороны предложенной Горьким сметы делает очевидным благотворительный характер горьковского проекта: Горький собирался истратить 9 миллионов на зарплату своим сотрудникам и создание им условий для работы, но

Народного Просвещения на 4 месяца (1 сентября-31 декабря 1918 года). ГА РФ. Ф. 2306 Оп. 1 Д. 3 Л. 73 об.

¹⁰ М. Ариас-Вихиль – В. Полонский, *История*, указ. соч.

¹¹ “Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области”, 1918, 6, с. 29.

⁸ Ibidem.

⁹ Смета издательства “Всемирная литература” при Комиссариате

Наркомпрос едва ли мог оплатить издание книг “Всемирной литературы”, если исходить из цифр государственного финансирования ЛИО. Таким образом, горьковские сотрудники должны были получать зарплату за подготовку книг, сроки издания которых Наркомпрос едва ли мог гарантировать. Трудно представить, что Луначарский получил бы в условиях разрухи во много раз больший бюджет (только горьковское издательство стоило бы ему около 80 миллионов в год). За год (с мая 1918 г. по май 1919 г.) ЛИО Наркомпроса издал всего 142 книги русской классической литературы в дешевом издании общим тиражом более 8 миллионов экземпляров. Горький же (в смете к договору с Наркомпросом от 4 сентября 1918 г.) обещает подготовить к печати в течение первого года не менее 800 брошюр и 200 томов. В целом издательский план Горького предполагал издание не менее 2000 брошюр и не менее 800 томов в течение трех лет.

Глава Наркомпроса А. Луначарский считал себя не просто партийным публицистом, какими были практически все “профессиональные революционеры” верхнего партийного эшелона, но писателем и переводчиком, поэтому он и сам принял участие в работе горьковского издательства: “Я еще помню, с какой робостью мы с Рязановым подходили к Горькому, чтобы через посредство издательства ‘Всемирная литература’ перекинуть к нему мост от партии. Ведь всем хотелось сохранить за нею этого блестящего писателя...”¹². Однако без поддержки Ленина Луначарский был бессилён, о чем свидетельствуют его дальнейшие отношения с Госиздатом, образованном в мае 1919 г. и формально, как и “Всемирная литература”, находившемся в ведении Наркомпроса. Госиздат проводил собственную политику, решал финансовые вопросы не только через Наркомпрос, но и напрямую через Наркомвнешторг, а также назначал заведующих без ведома и без согласования с Луначарским. Луначарский и Ленин находились в Москве, а “Всемирная литература” — в Петрограде, поэтому решающую роль в ее деятельности играл председатель Петроградского Совета Г.Е.

Зиновьев и его клан. У руля Госиздата находились его ближайшие родственники, не подпускавшие к заведованию Госиздатом людей из окружения Луначарского. Этот конфликт имел определяющее значение в дальнейшем в попытках дискриминации “Всемирной литературы” со стороны Госиздата¹³.

30 августа 1918 г. было совершено покушение на Ленина, Горький устремился в Москву, где еще раз обсудил свой проект с Лениным. В тот же день 30 августа 1918 г. Луначарский доложил на заседании Коллегии Наркомпроса проект договора с Горьким и смету издательства на 2-е полугодие 1918 г. (1 сентября–31 декабря 1918 г.). Из протокола заседания:

Слушали: 5. Вопрос о договоре с Горьким по иностранной литературе. (“Договор” и смета издательства “Всемирная литература” при Комиссариате Народного Просвещения прилагаются).

Постановили: Ходатайствовать в сверхсметном порядке об ассигновании 9.000.500 рублей на издательство “Всемирная литература”. (Из указанной суммы открыть текущий счет тов. Горькому в размере 1 миллиона 104 тыс. рублей).

Принципиально принять “договор” и смету, указать тов. Горькому на необходимость вдвое увеличить гонорар переводчикам.

Предложить А.В. Луначарскому продолжить переговоры с Горьким и выяснить дальнейший план издания¹⁴.

Этот исторический протокол заседания Коллегии Наркомпроса закрепил за Горьким право на “принципиально” благотворительный характер проекта, утвердив фантастическую смету в 9 миллионов рублей на 4 месяца и указав “тов. Горькому на необходимость вдвое увеличить гонорар переводчикам”. Это стало возможно благодаря личному распоряжению Ленина, решившего, как и Луначарский, “через посредство издательства ‘Всемирная литература’ перекинуть к нему мост от партии”.

Договор между Горьким и Луначарским был подписан 4 сентября, 11 сентября Совнарком под председательством Я. Свердлова (Ленин был еще болен) утвердил его и постановил предоставить издательству в счет аванса 1 млн. руб. из средств Наркомпроса.

¹³ М. Ариас-Вихиль — В. Полонский, *История*, указ. соч.

¹⁴ Архив А.М. Горького. КГ-изд 4-21-1.

¹² А. Луначарский — М. Горький, *Призыв*, 1924, 5.

Горькому была выделена типография, но вот содержать ее и обеспечивать ее работу в результате пришлось ему самому. Таким образом, вопрос издания книг перешел целиком в ведение издательства. Это положение было закреплено в дополнительном договоре от 21 ноября 1918 г.

Работая над планами издательства, 19 декабря 1918 г. Горький представил в Наркомпрос докладную записку, в которой предложил передать ему, кроме права издания всей переводной литературы, также и право на издание русской художественной литературы XVIII–XIX вв. Более того, 9 января 1919 г. он предложил проект нового издательства под своим руководством “Русская Литература”, с не менее грандиозными планами, чем издательство “Всемирная литература”. Среди малоизвестных начинаний Русского отдела — подготовка книг по истории искусства, естествознания, педагогики, настольных энциклопедических словарей, современной политической литературы: “По замыслу Горького сосредоточение издания всей русской и иностранной литературы во ‘Всемирной литературе’ позволило бы превратить ее в центр, координирующий всю издательскую деятельность страны”¹⁵. “Это предприятие”, вспоминал К. Зелинский, “не было издательством в обычном смысле слова. Это было что угодно — великое мечтание о победе книги над хаосом, артель поэтического труда, крестовый поход культуры, план дворца из лучших поэтических слов всех времен и народов, — но только это не было канцелярией с ее промфинпланом и точным подсчетом ресурсов”¹⁶. Попытку взять в свои руки издание всей художественной литературы в РСФСР, и русской, и зарубежной, Горький предпримет еще не раз, но безуспешно. В этом вопросе, как и во всех других, его главным оппонентом выступит Госиздат.

В практике издательства впервые переводчики получили профессиональный статус и была введена штатная должность редактора перевода¹⁷

Принципиально новый этап в развитии художественного перевода в России, как известно, связан с издательством “Всемирная литература”, вокруг которого в годы пореволюционной разрухи и гражданской войны сплотился весь художественный мир Петрограда. Поддерживаемое Наркомпросом, издательство планировало дать новому массовому читателю свод знаний о мировой культуре, выпустив в свет книги всех времен и народов в новых, или заново отредактированных переводах. Впервые в истории переводческой практики в издательстве был введен штат профессиональных редакторов; выработаны основные принципы переводческой работы над прозой и стихом;¹⁸ создан новый тип переводных изданий, снабженных историко-литературным предисловием и комментариями; для обучения молодых переводчиков открыта студия. Хотя “Всемирную литературу” нельзя назвать объединением в привычном смысле слова, фактически издательство выполняло функции, свойственные литературным организациям. Задачи, зафиксированные в их уставах, — “общение писателей, содействие развитию литературы и улучшению бытовых и правовых условий литературной деятельности”¹⁹ — вполне могут быть отнесены и к коллективу издательства, являющемуся своеобразной институцией литераторов-переводчиков²⁰.

Весной 1919 г. была создана специальная комиссия ЦК РКП(б) во главе с Луначарским с целью объединения всего издательского дела в стране (постановление ВЦИК за подписью Калинина было опубликовано 21 мая 1919 г.). Узнав о готовящемся создании единого Государственного издательства РСФСР во главе с В. Воровским, в апреле 1919 г. Горький пишет Воровскому о масштабной программе своего издательства, готовя почву для просьбы о передаче ему печатания всей художественной литературы, как зарубежной, так

матин о принципах художественного перевода на рубеже 1910-1920-х годов. Приложение. Заметки Ф. Д. Батюшкова и Е.И. Замятина о переводе, “Русская литература”, 2023, 1, с. 65-75.

¹⁸ К. Чуковский — Н. Гумилев, *Принципы художественного перевода*, Петроград 1919.

¹⁹ Из устава Союза русских писателей (1917-1920). РО ИРЛИ, ф. 709, № 196, л. 1.

²⁰ Т. Кукушкина, *К истории секции ленинградских переводчиков (1924-1932)*, в *Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам*, <https://pushkinskijdom.ru/instituty-kultury-leningrada-na-perelome-ot-1920-h-k-1930-m-godam-materialy-proekta/> (последнее посещение: 18.12.2024).

¹⁵ *Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В.А. Сутугиной и Р.В. Руры)*. Публикация Т. Кукушкиной, “Ежегодник Рукописного отдела на 1997 год”, Ленинград 1997, с. 342.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ М. Ариас-Вихиль — М. Любимова, *М.Л. Лозинский и Е.И. За-*

и русской (оставив Госиздату печать агитпропа):

Теперь нами организовано издание *Литературы Востока*, в этой работе принимают участие крупнейшие наши востоковеды, люди с именами европейскими. Мы даем новый перевод Библии, а кроме того, тюрингенское критическое издание ее, даем литературу Китая, Японии, Тибета, Монголии, Персии, арабов, Турции и т. д., вплоть до индусской, египетской и ассирийского эпоса. Это — огромная работа, и, конечно, она хорошо поставит Советскую власть в глазах интеллигенции Западной Европы. Но еще более крупным я считаю агитационное значение “Всемирной литературы”, которая охватывает в нашем плане все, что создано европейской мыслью от Вольтера до Анатоля Франса, от Свифта до Уэллса, от Гете до Рихарда Демеля и т. д. На днях будет готов наш проспект, напечатанный по-английски, по-немецки и по-французски, мы посылаем его во все страны: в Германию, Францию, Америку, Италию, Англию, скандинавам и пр. Как видите — задача грандиозная, и никто еще до сей поры не брался за ее осуществление, никто в Европе. Этому делу власть должна энергично помогать, ибо пока — это самое крупное и действительно культурное предприятие, которое она может осуществить²¹.

В следующем письме Воровскому от 4 мая 1919 г. Горький сообщает: “Цель ‘Всемирной литературы’ взять в свои руки издание всей художественной литературы, в том числе и текущей”²². Действительно, в связи с ликвидацией Литературно-издательского отдела Наркомпроса Горький при поддержке Луначарского вновь поднял вопрос об издании русской литературы, в том числе и XX века: “с биографиями авторов, очерками эпохи и разного рода примечаниями”²³. Горький прикладывает к своему письму соглашение об открытии отдела “Русская литература XX века” в составе издательства “Всемирная литература” за подписью Луначарского. Несмотря на столь грандиозные и оптимистичные планы, Горький вынужден признать (в записке-отчете в Наркомпрос о деятельности издательства в первой половине 1919 г.), что “до настоящего момента” (за 9 месяцев: с сентября 1918 г. по июнь 1919 г.) его издательство не выпустило ни одной книги и ни одной брошюры:

К июню месяцу Издательством сдано в набор по отделу Западной литературы свыше 500 печ. листов, кроме того, в портфеле редакции имеется еще около 3 000 печ. листов рукописного материала. Остальные намеченные к переводу книги почти

все находятся в работе на руках переводчиков и редакторов. Помимо перечисленного выше штата руководителей и редакторов принимают участие около 200 человек сотрудников переводчиков. Всего же в редакционном отделе Издательства занято (не считая администрации) около 350 сотрудников. Для технических нужд Издательством арендована одна из самых мощных типографий в Петрограде — типография “Копейка”, где и производится набор сдаваемых в печать рукописей. Насколько широко и планомерно развернулась редакционная работа Издательства, настолько ничтожны оказались практические результаты редакционных усилий. Вплоть до настоящего момента Издательство не выпустило в свет ни одной готовой книги, не взирая на то, что в кладовых типографии имеется свыше 300 готовых к печати матриц. Причина такого явления — отсутствие бумаги²⁴.

При этом работа издательства “Всемирная литература” шла полным ходом, о чем мы узнаем из Записки о деятельности издательства “Всемирная литература”, направленной в Народный Комиссариат Просвещения. Записка, которая является приложением к смете на второе полугодие 1919 г., отражает структуру издательства: во главе Издательства стоит литературно-издательская группа в лице: М. Горького, З. Гржебина, И. Ладыжникова, А. Тихонова; общее редакционное руководство лежит на редакционной коллегии экспертов, состоящей из проф. Ф. Батюшкова, А. Блока, проф. Ф. Брауна, А. Волынского, Е. Замятина, М. Горького, Н. Гумилева, А. Левинсона, Г. Лозинского, А. Тихонова и К. Чуковского. Редколлегия разрабатывает программу изданий по литературам Франции с Бельгией и Провансом, Англии и ее колоний, Германии, Америки, Италии, Испании и испанской Америки, Португалии, Скандинавских стран. Эта программа вошла затем в Каталоги (с вступительной статьей М. Горького), в рамках которых осуществлялись публикации. В числе первых книг, выпущенных издательством, стали *Баллады о Робин Гуде* под редакцией Н. Гумилева, с предисловием М. Горького. Переводы сделаны Вс. Рождественским, А. Пиотровским, Н. Гумилевым, Г. Адамовичем, Г. Ивановым. Обложка создана художником А. Лео, марка издательства работы Ю.

²¹ А.М. Горький — организатор издательства “Всемирная литература”, публ. А. Мясникова — М. Дзванкаускай — М. Рыбинского, “Исторический архив”, 1958, 2, с. 75.

²² Ivi, с. 76.

²³ Ivi, с. 74–75.

²⁴ Архив А.М. Горького. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2, ед. хр. 493. Из сообщения Горького Госиздату 8 июля 1919 г. (после получения бумаги) мы узнаем, что были напечатаны первые 5 книг тиражом 10–20 тыс. экземпляров (Г. де Мопассан *Сильна, как смерть*, А. Франс *Остров пингвинов*, О. Мирбо *Деревенские рассказы*, Г. Д’Аннунцио *Пескарские рассказы* и А. Франс *Дело уличного торговца*).

Анненкова. Как мы видим, работа носила коллективный характер, над каждой книгой трудились не только переводчики, но и редакторы, книга снабжалась вступительной статьей, работа оплачивалась всем участникам еще до выхода книги, более того, не была связана напрямую с выходом книги. В портфеле издательства собирались подготовленные к изданию книги, многие из которых были опубликованы уже после закрытия издательства. Так за время работы издательства вышло 254 книги (1919–1924), 27 из которых были опубликованы Госиздатом уже в 1925 г. в серии “Новости иностранной литературы” (в частности, произведения Р. Роллана, Ж. Ромена, Р. Тагора, Ю. О’Нила, Э. Синклера, П. Ампа, А. Барбюса). Портфель “Всемирки”, перешедший во владение Госиздату, имел огромную ценность, так как представлял собой плод коллективных усилий сотрудников издательства, которое не имело возможности публиковать переводы в том количестве, в котором они заказывались переводчикам. Это не означало, что все переводы были оригинальными. Зачастую брались уже существующие переводы и делалась их новая редакция. Целью было подготовить наибольшее количество книг и получить гонорар за работу. Эта практика, установившаяся в издательстве, была подхвачена затем другими советскими издательствами, в частности, издательством “Academia”:

Чаще всего за каждый том отвечал отдельный редактор. Лицо, ответственное за все издание, часто не выполняло других обязанностей или выполняло только одну, таким образом оставляя поле деятельности открытым для нескольких других авторов, которые писали предисловия, примечания, комментарии и, кроме того, редактировали переводы и сопроводительные материалы [...] Переквалификация рукописей была старой и широко распространенной практикой в издательском мире, особенно среди бывших сотрудников издательства “Всемирная литература”, выгодной для всех. Никто не был заинтересован в том, чтобы эта практика прервалась. Несмотря на дополнительную финансовую нагрузку, руководство “Academia” закрывало на это глаза²⁵.

Принципы коллективной работы позволяли обеспечить работой максимальное количество

участников подготовки издания. Роль издательства как литературной институции состояла в защите интересов сотрудников, в разработке правовых норм, позволявших использовать существующие переводы в новых редакциях, а также в обосновании необходимости экспериментального характера работы, когда один и тот же перевод поручался нескольким переводчикам, при этом каждый из них получал гонорар, независимо от последующего выбора Редколлегии, обсуждавшей достоинства и недостатки сделанных переводов. Так при реконструкции книги *Цвета Зла Ш. Бодлера* было отмечено большое количество переводов, проходивших по гонорарным ведомостям, но не вошедших к готовящейся к изданию книге²⁶. С целью улучшения профессиональной подготовки переводчиков, в роли которых выступали молодые поэты и писатели, издательством была организована Литературная студия стихотворного перевода:

На первых же порах работники “Всемирной литературы” оказались лицом к лицу с чрезвычайными затруднениями: невыработанностью методов и недостаточностью литературных сил. Искусство перевода до наших дней оставалось в России промыслом кустарным, лишенным теоретических основ и традиций. Выпущенная Издательством брошюра К.И. Чуковского и Н.С. Гумилева о “Принципах художественного перевода” стихов и прозы могла лишь частично заполнить этот пробел. Выяснилось, что вопрос о технике перевода неразрывно связан с общими вопросами литературного творчества, поэтикой, стилистикой, ритмикой, метрикой, историей литературы, языковедением. В то же время у руководителей Издательства создалось убеждение, что лишь путем эмпирическим, путем совместной работы над методами анализа и созидания стихов и прозы, — может быть создан кадр сознательных работников. Отсюда возникла мысль о “Литературной Студии”, мастерской, не столько школы, сколько лаборатории. Задача ее не умозрительная, а действенная: добытые теоретические данные приложить к практической работе над переводами иностранной литературы²⁷.

²⁶ Подробнее об этом см.: М. Ариас-Вихиль — Я. Чечнев, Цветы Зла *Шарля Бодлера в переводах и под редакцией Николая Гумилева (неосуществленный проект издательства “Всемирная литература”)*, “Studia litterarum”, 2024 (9), 3, с. 468–495.

²⁷ Записка о деятельности издательства “Всемирная литература” в Народный комиссариат просвещения, приложенная к смете на второе полугодие 1919 г. Архив А.М. Горького. Ф. Тихонова, оп. 2, ед. хр. 490, <https://vsemirka-doc.ru/ustanovochnye-dokumenty/170-rukovodstvo-vsemirnoj-literatury-podaet-v-narodnyj-komissariat-prosveshcheniya-smetu-na-vtoroe-polugodie-1919-g-i-zapisku-o-deyatelnosti-izdatelstva> (последнее посещение: 18.12.2024).

²⁵ С. Роле, *Издательство “Academia” в начале 1930-х гг.: гонка за гонорарами*, в *Codex manusriptus. Вып. 3: Документальная история русской литературы первой половины XX века*, Москва 2023, с. 446.

Студия приступила к работе в феврале 1919 г. Занятия на постоянной основе велись Н. Гумилевым, А. Левинсоном, М. Лозинским, В. Чуловским. У остальных сотрудников издательства была возможность читать лекции. Этой возможностью активно пользовались К. Чуковский и Е. Замятин. Результаты работы Студии имели большое значение, так как повысили общий уровень переводчиков, что благотворно отразилось на качестве переводов. Показателен случай с Г. Адамовичем, в 1914–1915 гг. сблизившимся с поэтами-акмеистами и печатавшимся в журнале М. Лозинского “Гиперборей”. По его воспоминаниям, он принимал участие в работе над коллективными переводами стихотворений Гейне в Литературной студии под руководством Н. Гумилева, в частности, в переводе стихотворения Г. Гейне *Гренадеры (Во Францию два гренадера...)*:

Помню эпизод с переводами Гейне. Блок, эти переводы редактировавший, колебался, следует ли наново перевести *Два гренадера*. Гумилев вызвался предложить ему на выбор с десяток переводов знаменитой баллады и просил друзей и учеников этим заняться. Мы трудились целую неделю, и, право, некоторые переводы оказались совсем недурны. Но Блок отверг их — и оставил старый перевод Михайлова. *Горит моя старая рана... —* задумчиво, чуть-чуть нараспев произнес он михайловскую строчку, будто в укор всем нам, в том числе и Гумилеву²⁸.

Блок отметил в Записной книжке: “Забракован перевод *Гренадеров* коллегией Гумилева. Я заступился за Михайлова”²⁹. Участвуя в работе Литературной студии, Г. Адамович перевел, по воспоминаниям И. Одоевцевой, “*Чайльд Гарольда Байрона* и многое другое”³⁰, но тексты переводов опубликованы не были. В договоре от 29.08.1922 издательства “Всемирной литературы”³¹ Адамович был указан в качестве соавтора другого участника Студии Гумилева Г. Иванова в переводе *Орлеанской девственницы* Вольтера³².

Имя Г. Иванова упоминается в совместном с В. Рождественским, Н. Гумилевым и Н. Оцупом договоре от 17.10.1922 г. на переводы стихов Реми де Гурмона, совместном с Гумилевым и Брюсовым договоре от 17.05.1919 на перевод Леконта де Лилля и совместном с В. Коломийцевым и В. Рождественским договоре от 20.01.1920 г. на перевод *Цветов зла* Бодлера. Перевод поэмы С. Кольриджа *Кристалль*, выполненный по предложению Гумилева в 1920 г., Г. Иванов выпустил уже после отъезда в эмиграцию в 1923 г. в Берлине в издательстве “Петрополис”³³. Перевод был сделан по подстрочнику, тем не менее Г. Лозинский в парижском журнале “Звено” отметил, что Иванов “удачно справился со своей нелегкой задачей”³⁴.

В конце ноября 1953 г. Иванов предлагал редактору “Нового журнала” М. Карповичу купить перевод Кольриджа для журнала: “*Кристалль* вещь первоклассная (не говорю уж о самом Кольридже, — первоклассная как передача его). Чтобы дать Вам понятие о качестве перевода, прилагаю заключение, оставшееся нетронутым, как было, и которое М. Лозинский, прочтя, развел руками: я бы так перевести не мог”³⁵.

В Студии М. Лозинского, о которой сохранилось много воспоминаний ее участников, был осуществлен первый перевод М. Пруста на русский язык: четыре фрагмента были опубликованы в журнале “Современный Запад” (М. Пруст, *Поиски потерянного времени*, пер. М. Рыжкиной,

(Всемирная литература). 5150 экз., из коих 3000 экз. отпечатано на слоновой бумаге с 21 фототипией. Издательские обложки оформлены в стилистике книжного оформления второй половины XVIII в. Т. 1. — XLII, 183, [7] с., 11 л. ил. Т. 2. — 207 с., 11 л. ил.

³³ С. Кольридж, *Кристалль*, пер. Г. Иванова, Петроград 1923, 500 пронумерованных экземпляров.

³⁴ В. Крейд, *Георгий Иванов*, Москва 2007, с. 132.

³⁵ См.: <https://vsemirka-doc.ru/component/tags/tag/ivanov-g-v> (последнее посещение: 18.12.2024), а также А. Арьев, *Жизнь Георгия Иванова: документальное повествование*, СПб 2009, с. 384–385; О. Казнина, *Кристалль С.Т. Кольриджа в переводе Георгия Иванова*, в Г.В. Иванов: 1894–1958. Исследования и материалы, сост. и отв. ред. С. Федякин, Москва 2011, с. 222–250. Поэма Кольриджа в переводе Иванова была опубликована в составе сборника стихотворений С.Т. Кольриджа в авторитетной серии “Литературные памятники” С. Кольридж, *Стихи*, Москва 1974, а также в книге: С. Кольридж, *Стихотворения*, Москва 2004.

²⁸ Г. Адамович, *Одиночество и свобода*, Москва 1996, с. 206.

²⁹ А. Блок, *Записные книжки*, Москва 1965, с. 456.

³⁰ И. Одоевцева, *На берегах Невы. На берегах Сены*, Москва 2012, с. 533.

³¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 58.

³² Книга вышла как коллективный перевод в 1924 г.: Вольтер, *Орлеанская девственница: поэма в 21 песни*: в 2 т., пер. Г. Адамовича — Н. Гумилева — Г. Иванова, под ред. М. Лозинского, вступ. статья С. Мокульского, Москва — Ленинград [1924]. —

“Современный Запад”, 1924, Кн. 5. С. 103–125)³⁶. В числе участников Студии были М. Бронников, А. Оношкович-Яцына, Г. Владимирова, М. Рыжкина, Н. Сурина, Е. Малкина, Р. Блох, О. Брошниковская, А. Пиотровский, В. Лейкина и др. Ярким феноменом работы Студии М. Лозинского стал коллективный перевод книги Жозе Мариа де Эредиа *Трофеи*:

Работа кружка была в прямом смысле слова коллективной. Совместно исследовался оригинальный сонет, определялись те его стихи, на которых покоится тяжесть остальных и которые поэтому должны лечь в основу перевода, совместно намечались возможные системы русских рифм и отбиралась наилучшая. Далее следовала работа над отдельными строфами, их стилистической структурой (которая нередко определяла и самый подбор рифм), над отдельными стихами, их словесным материалом, причем во всех стадиях работы одновременно возникало несколько систем вариантов основных и вариантов более частных. Предпочтение отдавалось той основной схеме, которая позволяла наибольшее приближение к оригиналу, и работа продолжалась в виде все более дробной отделки частностей³⁷.

Эти переводы под маркой “Студия М. Лозинского” были опубликованы только полвека спустя в серии “Литературные памятники”³⁸.

Со второго полугодия 1919 г. было решено расширить работу Студии. Теперь Студия открывала свои двери “всем стремящимся к изучению и созиданию литературы”³⁹. Была намечена программа занятий по следующим направлениям:

I. Поэтическое искусство. Курсы: 1. Теория поэзии 2. История поэзии. 3. История поэтики. 4. Ритмика русская и иностранная. 5. Сравнительная мифология. 6. Европейская поэзия в XIX и XX вв. 7. Русская поэзия в XIX и XX вв.

II. Искусство прозы. 1. Теория литературы: а/стилистика б/ритмика в/ композиция 2. Исто-

рия литературы. 3. История учений о литературе. 4. Очерк развития литературных жанров: а/ роман и повесть б/ драма 5. Фонетика русского языка. 6. Семантика. 7. Европейская литература XIX и XX вв.

III. Критика. 1. Методология литературной критики. 2. История литературных идей. 3. Источниковедение. 4. Европейская критика XIX и XX вв. 5. Русская литература в XIX и XX вв.

IV. Семинарии. А. Поэтическое искусство: 1/ по созданию поэ[ических] произведений 2/ по переводу стихов 3/ по разбору стихов. Б. Искусство прозы: 1/ по созданию прозаических произведений 2/ по технике художественного перевода: а/ с французского языка б/ с английского языка в/ с немецкого языка 3/ по литературному разбору. В. Критика: 1/ по составлению литературных характеристик 2/ по составлению биографических и библиографических очерков.

В числе лекторов в работе Студии приняли участие В. Алексеев, Ф. Батюшков, А. Блок, Е. Браудо, Ф. Браун, А. Волынский, М. Горький, Н. Гумилев, Е. Замятин, А. Левинсон, М. Лозинский, С. Ольденбург, К. Чуковский, В. Шилейко, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум. Практическими занятиями руководили проф. В. Алексеев, Н. Гумилев, Ю. Данзас, Е. Замятин, А. Левинсон, М. Лозинский, К. Чуковский и др. Позднее в исторической справке от 17 ноября 1923 г. директор издательства А. Тихонов так характеризует работу Студии:

Помимо редакционно-издательской деятельности, “Всемирная Лит[ература]” явилась также инициатором некоторых подсобных культурных начинаний, из которых следует прежде всего отметить организованную ею “Студию художественных переводов”, где под руководством таких специалистов, как Блок, Гумилев, Чуковский, — Горький, Замятин, Лозинский и др. преподавалась в течении полутора лет теория художественного перевода и велись практические занятия. Теоретические изыскания студии закреплены в изданной “Всемирной Лит[ературой]” книге (в двух изданиях) *Принципы художественного перевода*; практическим же последствием был выпуск значительного кадра опытных переводчиков, оказавших Изд-ву большую помощь в его работе⁴⁰.

Сведения же, содержащиеся в Записке к смете на второе полугодие 1919 г., дают нам захваты-

³⁶ М. Ариас-Вихиль, *О первом в России переводе романа М. Пруста “В сторону Свана” (по материалам издательства “Всемирная литература”)*, “Литературный факт”, 2023 (28), 2, с. 265–288. См. также: М. Любимова — Я. Чечнев, *Мария Никитична Рыжкина — переводчик издательства “Всемирная литература” (Марсель Пруст и другие)*, “Литературный факт”, 2023 (28), 2, с. 218–240.

³⁷ *Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов*, сост. Е. Эткин, Москва 1974, <https://iantlab.ru/translator16982> (последнее посещение: 18.12.2024).

³⁸ Ж.-М. де Эредиа, *Трофеи* [Сонеты. Перевод]. Изд. подгот. И. Поступальский, Н. Балашов. [Примеч. И. Поступальского], Москва 1973.

³⁹ Архив А.М. Горького. Ф. Тихонова. Оп. 2, ед. хр. 490.

⁴⁰ История деятельности издательства с 1918–1923 г. (историческая справка). 17 ноября 1923 г. Архив А.М. Горького. КГ-изд 4-2-1.

вающую картину уникального образовательного проекта, осуществляемого издательством в сложные годы военного коммунизма, когда гарантии физического выживания были получаемые сотрудниками дрова и пайки. Как уже неоднократно говорилось, в 2021–2023 гг. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького при поддержке РНФ (проект №21-18-00494 “История издательства ‘Всемирная литература’ в документах: судьбы творческой интеллигенции России в постреволюционном пространстве сквозь призму издательского проекта Максима Горького”) под руководством автора статьи на основе документов Архива А.М. Горького был создан цифровой архив издательства “Всемирная литература”, в частности, оцифровано 537 протоколов заседаний Редколлегии издательства за 1919–1924 гг. Из этих протоколов видно, что не все они посвящены литературным и творческим вопросам. Протоколы за 1919–1921 гг. содержат сведения о том, как происходило снабжение сотрудников издательства: наряду с продуктами питания главным был вопрос о дровах, которые добывались с боем и представляли огромную ценность в Петрограде. Заседания Редколлегии старались проводить в отапливаемых помещениях и зачастую адреса издательства, наряду с Домом искусств (ДИСКом) и Домом литераторов, были спасительными островками тепла, света, горячего чая или того, что его заменяло. Об этом периоде существования издательства дают представления эго-документы, размещенные на сайте проекта <https://vsemirka-doc.ru/v-ego-dokumentakh/pisma-dnevniky-zapisnye-knizhki>. В их числе *Записные книжки* и письма А. Блока, *Дневник* К. Чуковского, дневники З. Гиппиус, Б. Эйхенбаума, А. Оношкович-Яцыны, письма и очерки Е. Замятина, С. Алянского, А. Амфитеатрова и др.

В прикладываемой к смете Записке мы видим обилие имен авторов и переводчиков, а также фамилии редакторов и авторов вступительных статей. Эти перечисления очень важны, так как дают представление руководству Наркомпроса о людях, вовлеченных в литературный и издательский процесс. Все они относились к пораженной в правах

социальной группе дореволюционной интеллигенции, не принявшей Октябрьскую революцию. В основной серии, где готовились к печати книги Лили Браун, Вольтера, Диккенса, Лесажа, Лассаля, Флобера, Анатоля Франса, К. Мейера, Бальзака, Гонкуров, Стендаля, Вальтера Скотта и др. мы видим в числе редакторов книг и авторов вступительных статей Ф. Батюшкова, Р. Григорьева, М. Кузмина, А. Левинсона, Ф. Сологуба, К. Чуковского и др. Не устающей рукой руководители издательства вписывают в Записку к смете “все живые силы литературы, критики и науки”:

Вместе с тем редакцией собраны и подвергается обработке обширный материал рукописей. В трудах Издательства принимают деятельное участие, кроме лиц, уже поименованных, следующие писатели: Е.А. Адамов, В.А. Азов, Ю.Н. Айхенвальд, А.В. Амфитеатров, А.М. Аничкова, Ю.К. Балтрушайтис, К.Д. Бальмонт, А.Н. Бенуа, Е.М. Браудо, В.А. Брит (нрз) А.А. Блок, В.Я. Брюсов, З.А. Венгерова, А.В. Ганзен, О.М. Гершензон, А.А. Гизетти, З.Н. Гиппиус, И.М. Гревс, Р.Г. Григорьев, Б.А. Грифцов, Н.К. Губерт, А.Ф. Даманская, Ю.Н. Данзас, О.А. Добиаш, М.А. Жирмунский, Б.Я. Жуховицкий, С.М. Зарудный, Ф.Ф. Зелинский, Вяч. Иванов, В.П. Измалкова, Вл. Каренин, Л.П. Карсавин, П.С. Коган, А.Ф. Кони, М.А. Кузмин, А.И. Куприн, М.А. Левберг, Н.О. Лернер, Е.П. Леткова, М.Л. Лозинский, А.В. Луначарский, Е.Г. Лундберг, Т.Н. Манушина, П.П. Муратов, С.Ф. Ольденбург, П.П. Перцов, С.А. Поляков, Н.И. Потапенко, С.Э. Радлов, А.М. Ремизов, А.М. Римский-Корсаков, А.Н. Серебров, Е.П. Сильверсван, Ф.К. Сологуб, В.В. Струве, П. Тугенхольд, Г.П. Федотов, Н. Холодовский, В.Ф. Ходасевич, М. Цветаева, А.Н. Чеботаревская, В.А. Чудовский, Н.Л. Шапир, С.В. Штейн, С.И. Штейн, Б.М. Эйхенбаум и др.

Все перечисленные сотрудники, в числе которых через запятую упомянуты нарком Луначарский и директор издательства А. Тихонов (Сергеев), представляют собой творческий коллектив условных единомышленников, те самые крепкие канаты, которые обеспечивают преемственность российской науки и культуры. Так нежелание участвовать в политических играх большевиков и декларируемая независимость (автономия) присущи практически всем участникам и находят свое проявление на всех уровнях работы издательства. Революционный писатель В. Серж передает в своих воспоминаниях слова сотрудника издательства А. Горлина, с которым он был дружен: “Идеологический бред Ленина и Троцкого обойдется дорого. Теперь большевизм, — говорил мне инженер, получивший образование в Льежском

университете, — всего лишь труп. Задача — узнать, кто станет его могильщиком”⁴¹. Характерный диалог запечатлел Протокол заседания Редколлегии от 8 апреля 1921 г.:

Чуковский: Сейчас мне принесли последнюю книгу Синклера *О газетах и Бронзовый чек* — о положении газеты в Америке, много проклятий по поводу положения американской печати, о чем мы можем только мечтать — дай бог, чтобы у нас было так. Я бы не думал, что нужно брать эту книгу, но вот человек предлагает свои услуги...

Тихонов: Для современных книг мы можем сделать исключение.

Чуковский: Но не эту книгу... там громят капиталистов...

Тихонов: Пусть ее издает Государственное издательство⁴².

На заседании присутствовали председатель А. Волынский, секретарь Е. Струкова, члены Редколлегии К. Чуковский, Г. Лозинский, Е. Замятин, Н. Лернер, А. Тихонов, Е. Браудо. Из этого диалога видно, что присутствовавшие понимали друг друга с полуслова. В этом же протоколе присутствует и сюжет с Левинсоном, позволяющий судить о единомыслии сотрудников в том, что касалось красного террора и претерпеваемых интеллигенцией политических репрессий. По поводу уезжавших в эмиграцию членов Редколлегии, от которых зависел издательский процесс, как, например, случай А. Левинсона, руководившего выпуском книг французской литературы, высказывания были мягкими, хотя на какое-то время его Отдел оказывался не в состоянии продолжать работу. Это касалось и книг, которые Левинсон не вернул в издательство перед отъездом. Лернер указывает на то, что поиск этих важных для издательства книг “может иметь вид какой-то травы”. Председатель А. Волынский фиксирует этот момент: “Я лично держусь того мнения, что нужно поступить как можно мягче”⁴³.

Постоянные аресты сотрудников, включая и самого директора издательства А. Тихонова, об освобождении которых руководство Издательства в лице М. Горького неизменно ходатайствовало, направляя письма в соответствующие ин-

станции, как правило, не были долговременными. Однако все изменилось в 1921 г. с арестом и расстрелом Н. Гумилева. Известно, что Горький хлопотал о нем, но здесь он оказался бессилён. На квартире Гумилева попал в засаду и был арестован М. Лозинский. Его пребывание в тюрьме могло помешать отъезду в эмиграцию его брату Г. Лозинскому⁴⁴. Срочно выехали за границу Б. Сильверсван и Е. Струкова⁴⁵. В начале 1921 г. Сильверсван был арестован, но выпущен по ходатайству М. Горького. Позднее в письме к А. Амфитеатрову Сильверсван утверждал, что Н. Гумилев посвятил его в существование политического заговора, и он выразил согласие принять в нем участие⁴⁶.

Связь с Гумилевым послужила причиной успешного бегства Сильверсвана из России в сентябре 1921 г., по версии Амфитеатрова — на лодке через Финский залив, в письмах к Горькому речь идет о выезде из России вместе с Е. Струковой, которая в эмиграции стала его женой. О некоторых последствиях их исчезновения мы узнаем из записи в дневнике Чуковского от 27 февраля 1925 г.: “Тихонова обвиняют в том, что он помогал перейти границу Струковой, Сильверсвану, Левинсону и кому-то еще”⁴⁷.

Борис Сильверсван, ученик А. Веселовского и Ф. Брауна, по окончании Санкт-Петербургского университета занимал должность приват-доцента по кафедре германистики. После революции Сильверсван сотрудничал в Историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса вместе с А. Блоком, в протоколах секции он упоминается как участник проекта издания пьес мирового репертуара (не осуществился), где он должен был составлять

⁴⁴ Л. Жуховицкая, *Неизвестное письмо А.И. Браудо к М. Горькому об аресте М.Л. Лозинского в августе 1921 года*, “Русская литература”, 2023, 1, с. 75-82.

⁴⁵ Е. Иванова — Л. Жуховицкая, *Письма Б.П. Сильверсвана М. Горькому (по материалам Архива А.М. Горького ИМЛИ РАН)*, “Ученые записки Новгородского государственного университета”, 2022 (45), 6, с. 720-726.

⁴⁶ Д. Зубарев — Ф. Перченко, *На полпути от полуправд: О таганцевском деле и не только о нем*, <http://www.gumilev.ru/biography/92/#p17> (последнее посещение: 18.12.2024).

⁴⁷ К. Чуковский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 12, Москва 2006, с. 218.

⁴¹ В. Серж, *От революции к тоталитаризму: Воспоминания революционера*, Оренбург 2001, с. 93.

⁴² <https://vsemirka-doc.ru/protokoly/76-zasedanie-kollegii-zapadnogo-otdela-protokol-24> (последнее посещение: 18.12.2024).

⁴³ Ibidem.

раздел северного и скандинавского театра⁴⁸. В протоколах издательства “Всемирная литература” он упоминается с 1919 г. в качестве члена Редакционной коллегии экспертов по Отделу скандинавских литератур. Содержательное упоминание о его деятельности на этом месте сохранилось в дневнике Чуковского, отметившего его “убийственный доклад об Эйхенбауме как редакторе Шиллера”⁴⁹. В переписке Горького Сильверсван упомянут в списке сотрудников “Всемирной литературы”, которых писатель просил освободить от Всеобщего военного обучения. В эмиграции Горький хлопотал о трудоустройстве Сильверсвана в журнале “Беседа”, между ними существовала переписка, от которой пока выявлены только письма Сильверсвана. Кажущиеся незначительными результаты деятельности во “Всемирной литературе” совершенно не соответствовали роли, которую он играл в работе издательства благодаря большому научному авторитету⁵⁰. Как уже было сказано, в сентябре 1921 г. покинула Россию вместе с Б. Сильверсваном и секретарь Западного отдела Е. Струкова. Накануне отъезда она писала Тихонову 2 сентября 1921 г.:

Здесь так ужасно, одна смерть за другой. [...] Может быть, семье Н.С. Гумилева и А.А. Блока можно было бы выдать причитающуюся разницу в жалованье теперь же, не дожидаясь получения денег от Госиздата. [...] Сегодня рассчитывали дать в Коллегию очень много готовых томов и других материалов, но опять ничего не выйдет на этом заседании, так как вчера пришло известие о смерти Н.С. Гумилева⁵¹.

Смерть Гумилева, смерть Блока потрясли Россию, Издательство так и не смогло оправиться от

этих смертей, как об этом свидетельствует воспоминания участников этих трагических событий, спровоцировавших отъезд многих сотрудников издательства⁵².

Важным фактором усиления издательства “Всемирная литература” как литературной институции стало создание Восточного Отдела. О его организации Горький сообщает в Наркомпрос в уже цитированной Записке к смете на второе полугодие 1919 г.:

За последнее время рамки Издательства раздвинулись еще более. В программу включен новый цикл, обнимающий Литературы Востока в их совокупности. Во главе этого Отдела стоит особая коллегия, в которую вошли известные востоковеды: под председательством проф. С.Ф. Ольденбурга, акад. Н.Я. Марр, проф. И.Ю. Крачковский и проф. В.М. Алексеев. В круг этого начинания включены литературы: Египетская, Вавилонская, Ассирийская, Финикийская, Древне-Еврейская, Грузинская, Армянская, Древняя, Средняя и Ново-Персидская, Сирийская, Коптская, Абиссинская, Арабская, Турецкая, Индийская, Индо-Китайская, Индонезийская, Тибетская, Китайская, Японская, Монгольская, Манджурская и Литература Палео-Азиатских племен Северо-Востока Сибири.

Коллектив сотрудников “Всемирной литературы” пополнился учеными-востоковедами с мировыми именами: проф. Н. Адонц, проф. В. Алексеев, проф. А. Алявдин, акад. В. Бартольд, В. Богораз, проф. Б. Владимирцов, проф. И. Волков, Ф. Гесс, С. Елисеев, В. Викентьев, проф. А. Иванов, В. Иванов, В. Иохельсон, акад. П. Коковцев, проф. В. Котвич, проф. Н. Марр, Н. Мартинович, проф. И. Крачковский, Н. Кротков, И. Кузмин, П. Макинцян, В. Миллер, акад. С. Ольденбург, проф. И. Орбели, Э. Пекарский, проф. О. Розенберг, Ф. Розенберг, А. Ромаскевич, проф. А. Самойлович, А. Семенов, проф. В. Смирнов, П. Смыкалов, М. Соколов, В. Струве, Ван-Териан, проф. И. Троицкий, акад. Б. Тураев, проф. П. Фалеев, Н. Флитнер, проф. А. Фрейман, акад. А. Шахматов, В. Шилейко, А. Шмидт, проф. А. Шмидт, проф. Л. Штернберг, акад. Ф. Щербатский.

Позднее директор издательства А. Тихонов

⁴⁸ Е. Иванова, *Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса. Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензия*, в *Литературное наследство*, т. 92, кн. 5: А. Блок. *Неизвестные материалы и рецензии*, отв. ред. И. Зильберштейн — Л. Розенблюм, Москва 1993, с. 173, 180, 197.

⁴⁹ К. Чуковский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 11, Москва 2006, с. 309. Запись 8 декабря 1920 г.

⁵⁰ См.: <https://vsemirka-doc.ru/component/tags/tag/silversvan> (последнее посещение: 18.12.2024). Уже после отъезда Сильверсвана из России в 1922 г. в издательстве “Всемирная литература” вышла отредактированная им книга: Й. Йенсен, *Ледник. Мифы о ледниковом периоде и первом человеке*, Петербург 1922 (Дания. Вып. № 53).

⁵¹ *Издательство “Всемирная литература”. Разная переписка. Ведомости на зарплату. Отчеты*, ЦГАЛИ СПб, ф. 46, оп. 1, ед. хр. 58, л. 426 и об. См. также: Е. Иванова — Л. Жуховицкая, *Письма Б.П. Сильверсвана*, указ. соч.

⁵² А. Савина — Я. Чечнёв, *Заседание памяти А.А. Блока во “Всемирной литературе” 26 августа 1921 года. Приложение. Заседание редакционной коллегии “Всемирной литературы”, посвященное памяти А.А. Блока*, “Русская литература”, 2023, 3, с. 178–195.

с гордостью совершенно справедливо отмечал: “Что касается работ Восточного Отдела ‘Всемирной Литературы’, то и они с первых же дней приняли характер научно-исследовательской деятельности и заключались, главным образом, в научном переводе и обработке литературных памятников Востока, при чем некоторые из исполненных этим Отделом работ (как, например: Ассирио-Вавилонский эпос, Монголо-Ойратский эпос, некоторые переводы с китайского и др.) расцениваются специалистами, как крупные научные открытия, имеющие общеевропейское значение”⁵³.

Вполне понятна политика Госиздата, проводимая Заксом (издание “невысоких в литературном отношении рукописей”, ценных “в агитационном отношении”): большевикам было не до художественной ценности литературы, более того, само ее существование было огромной помехой в партийной работе. Издательство “Всемирная литература” было еще одной “несвоевременной мыслью” Горького в восприятии пришедших к власти большевиков. В переписке с наркомом Луначарским заведующий Госиздатом Закс берет менторский тон, как бы снисходя к заискивающему перед ним наркому, в ведении которого находился Госиздат. Несмотря на договоренности между Горьким, Луначарским и Воровским об отборе книг современных авторов для Госиздата, Закс холодно и пренебрежительно сообщает Луначарскому 2 июля 1920 г.:

Сообщаем, что Государственное Издательство не имеет сумм для издания произведений Блока, В. Иванова и Балтрушайтиса, так как в первую очередь средства ассигнуются на печатание литературы по текущим вопросам, на пособия для школы и литературы научного и научно-популярного характера⁵⁴.

Аргументы Луначарского звучат неубедительно:

Я не стал бы беспокоить Гос. издательство предложением издавать Блока, Иванова и Балтрушайтиса, если бы я, к

сожалению, не находил постоянно в числе изданий Петроградского филиала [...] совершенно не нужных книг [...] В.И. Немировича-Данченко и некоторых других, безусловно уступающих в художественном отношении произведениям крупных поэтов нашего времени, хотя бы и чуждых нашему направлению⁵⁵.

Понятно, что на этом фоне стремящийся к расширению культурный проект Горького с его “чуждыми нашему направлению” участниками вызывал лишь раздражение и неудовольствие зиновьевских функционеров.

В феврале 1921 г. с целью преодолеть проблему дефицита бумаги Горький обратился к Ленину с просьбой о переносе печатания книг за границу. В этом докладе он отметил, что “Всемирная Литература”, обладая запасом готовых рукописей в 8.000 печ. листов, выпустила в свет всего лишь 500 печ. листов, т.е. около 6% своей производительности. Такое положение Горький назвал ненормальным, невыгодным в финансовом отношении и грозящим остановкой работ Издательства. При этом он отметил, что книги издательства отвечают культурным потребностям страны и, следовательно, дальнейшая его деятельность “во всех отношениях желательна”⁵⁶. Однако из Протокола заседания Политбюро ЦК РКП (б) от 27 апреля 1921 г. следует, что при перенесении печати книг “Всемирной литературы” за границу за Госиздатом закреплено право контроля и выбор рукописей для печати, что сводит на нет инициативу Горького. Несмотря на его попытки издавать книги в Берлине в издательстве его представителя З. Гржебина и позднее, в 1923 г. создать филиал издательства “Всемирная литература”, необходимость согласования работы с Госиздатом делала эту инициативу заведомо сложной и провальной. Комиссия ЦК РКП (б), в лице Каменева, Зиновьева, Преображенского, рассматривающая вопрос о переносе печатания книг “Всемирной литературы” за границу, одновременно ликвидирует “автоно-

⁵³ История деятельности издательства с 1918-1923 г. (историческая справка). 17 ноября 1923 г. Архив А.М. Горького. КГ-изд 4-2-1.

⁵⁴ Письмо зав. Госиздатом С.М. Закса-Гладнева Наркому Просвещения А.В. Луначарскому. ГА РФ, ф. 395, оп. 1, д. 125, л. 112, копия.

⁵⁵ Письмо Народного Комиссара Просвещения А.В. Луначарского в Госиздат 6 июля 1920 г. ГА РФ, ф. 395, оп. 1, д. 23, л. 96.

⁵⁶ А.М. Горький, Доклад В.И. Ленину о печатании за границей книг издательства “Всемирная литература”. 16 февраля 1921 г. Москва. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. БИО 17-5-22.

мию” Издательства⁵⁷. Она принимает *Постановление о взаимоотношениях между Госиздатом и “Всемирной литературой”*, в котором издательства при Наркомпросе “Всемирка” становится “составной частью Государственного Издательства”, а план издательства и все изменения в нем утверждается Госиздатом. Так был сделан первый шаг по поглощению издательства “Всемирная литература” Госиздатом. Это крупное поражение Горького в его борьбе за печатание всей художественной литературы в Советской России. Второе крупное поражение Горький потерпит летом 1921 г., когда Ленин распустит Комитет Помощи голодающим и арестует его членов. По настоянию Ленина Горький уезжает из Советской России 16 октября 1921 г.

Конфликт “Всемирной литературы” с Госиздатом разбирался нами в уже приводимой статье о финансовой составляющей проекта Горького⁵⁸. А. Тихонов подробно описывает его суть в служебной записке от 17 октября 1921 г. новому заведующему Госиздатом О. Шмидту (в мае 1921 г. Закс перешел на работу в Наркомвнешторг). Эта записка составлена Тихоновым на следующий день после отъезда Горького за границу. Из нее мы узнаем, что издательство имеет огромные долги:

За 4 1/2 месяца с июня по 15 сего октября Издательство получило от Госиздата 48 милл[ионов] рублей, тогда как минимальный расход Издательства, без типографии, при сокращенном штате служащих и весьма ограниченном поступлении переводов, равнялся 15 милл[ионов] в месяц. В результате на 15 октября оказался долг в 30 милл[ионов] руб., причем долг этот ложится всей тяжестью на служащих — около 20 милл[ионов] руб. и сотрудников — около 10 милл[ионов], которые лишаются таким путем своего единственного заработка. Все попытки получить от Госиздата нужные для Издательства средства не привели ни к чему, более того, несколько дней назад, Заведующий Петроградским Отделением Госиздата, тов. Ионов, заявил Издательству, что от всяких дальнейших выдач отказывается.

Тихонов отмечает, что “денежные выдачи, производимые Петроградским Отделением Госиздата

— не имеют сколько-нибудь регулярного характера ни по своим размерам, ни по времени выдачи”⁵⁹.

Саму возможность существования издательства Тихонов связывает с необходимостью уйти от петроградского Госиздата в лице Ионова в Госиздат Москвы. Он просит “установить непосредственную организационную связь между ‘Всемирной Литературой’ и центральными московскими учреждениями Госиздата”. Тихонов связь “Всемирной Литературы” с Петроградским Отделением Госиздата определяет как “случайную” и “временную”:

Отказ тов. Ионова от дальнейшего финансирования “Всемирной Литературы” делает теперь эту связь совершенно фиктивной, ибо вся роль Петроградского Отделения Госиздата состояла до сих пор исключительно в том, что оно крайне неохотно и неаккуратно снабжало “Всемирную Литературу” денежными средствами.

Однако, как мы знаем, эта просьба не была выполнена и, несмотря на введение хозрасчета 11 апреля 1922 г., позволяющего издательству работать на “общегражданских основаниях”, 13 декабря 1924 г. заведующий ГИЗом Ионов подписал Отношение о переходе “Всемирной литературы” в ведение ленинградского отделения Госиздата⁶⁰.

Последние два документа, которые необходимо упомянуть в связи с историей первой советской литературной институции, представляют большой интерес, так как показывают издательство на пике успеха и популярности, являясь своего рода ее самопрезентацией. Оба они относятся ко второму периоду существования издательства, периоду хозрасчета, с 1922 г. по 1924. В “Памятной записке” (апрель 1923 г.) перечислены литературные серии, основанные Издательством, которые ведет Редколлегия экспертов, осуществляя “ всю работу по подбору и обработке книг”: Основная серия произведений западной и восточной лите-

⁵⁷ *Постановление Комиссии ЦК о взаимоотношениях между Госиздатом и “Всемирной литературой”. 27 апреля 1921 г.* Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Из Арх. М.Ф. Андреевой. КГ-изд 4-30-1.

⁵⁸ М. Ариас-Вихиль — В. Полонский, *История*, указ. соч.

⁵⁹ *Докладная записка Зав. Госиздатом Отто Юльевичу Шмидту. 17 октября 1921 г. Петроград.* ГА РФ. Ф. 395, оп. 9, ед. хр. 108, л. 77 об.

⁶⁰ Архив А.М. Горького. Ф. А.Н. Тихонова. Кн. п. 1218. Ед. хр. 520. См.: Е. Иванова — Я. Чечнёв, *Как и почему было закрыто издательство “Всемирная литература” (по материалам из Архива А.М. Горького ИМЛИ РАН)*, “*Studia Litterarum*”, 2022 (7), 2, с. 366-391.

ратур; Памятники мировой литературы; Новости иностранной литературы; Культура Востока и Запада; Детская литература, а также журналы “Современный Запад” и “Восток”, выходящие первый каждые 2–3 месяца, второй каждые 3–4 месяца. Порядок работы издательства таков: общий план работ Редколлегия представляет на утверждение Литературно-художественного Отдела Госиздата, от которого получает заказы на издание предлагаемых ею книг. Мы видим, что Госиздат сохраняет за собой право контроля за деятельностью “Всемирной литературы”, которое он получил в 1921 г. При этом все технические функции по изданию перечисленных выше серий и обоих журналов несет Ленпредгиз (Ленинградское представительство Госиздата). В состав Редколлегии входят В. Алексеев, Б. Владимирцов, А. Волынский, В. Жирмунский, Е. Замятин, И. Крачковский, М. Лозинский, С. Ольденбург, А. Смирнов, Ф. Сологуб, К. Чуковский, секретарь Редакции и Коллегии В. Сутугина. Предполагаемая продукция “Всемир. Лит.” (серии и 2 журнала) — 100 печ. листов в месяц. “Памятная записка”, направляемая руководству Госиздата, содержит требование в мягкой форме (“желательно”) об оплате переводчиков “согласно наивысшему тарифу” в условиях конкуренции с частными издательствами. При этом указан “желательный размер вознаграждения членов Редколлегии”: для членов Коллегии Зап. Отдела — 50 р. в месяц; для чл. Коллегии Зап. и Вост. Отдел. — 75 р. в месяц. Помимо достойной оплаты труда переводчиков и Редколлегия в документе есть важное требование: “необходимо обеспечить непосредственную выписку ‘Всемирной Литературой’ книг из-за границы, а равно доставку ей новинок западноевропейских литератур, поступающих в Лит. Худ. Отдел Госиздата”. Огромным гуманитарным достижением, помимо создания Литературной студии, явилась организация библиотека иностранной литературы. Это отмечает Тихонов в своей Исторической справке:

Вторым крупным начинанием “Всемирной Литературы” явилась собранная ею Библиотека Иностранной Книг. Возникшая из насущной потребности Изд-ва в иностранной литературе, она вскоре приобрела самодовлеющее значение и, постепенно пополняемая, содержит в настоящее время око-

ло 80.000 томов иностранной художественной литературы, являясь, таким образом, не только самым полным в России собранием иностранных книг, но также одним из крупнейших, посвященных этому предмету, книгохранилищ Европы. Год назад Библиотека передана “Всемирной Литературы” в Акцентр и является в настоящее время филиальным отделением Государственной Публичной Библиотеки⁶¹.

Мы видим, что на протяжении 6 лет издательство является крупной институцией, отвечающей важнейшей социальной потребности в образовании, просвещении и передаче литературной традиции и коллективного опыта. Оно, как и другие социальные системы, не может быть сведено к сумме отношений конкретных индивидов, социальных групп и общностей. Как и другие институции, оно обладает своим собственным системным качеством и имеет свою логику развития. При переходе на хозрасчет, как указывает Тихонов,

Из задач Изд-ва выпал элемент общественной благотворительности и, в связи с этим, объем редакционной работы был немедленно приведен в соответствие, с одной стороны, с чисто издательскими возможностями, а с другой с конкретными заказами Госиздата. Открывшийся книжный рынок и завязавшиеся связи с Европой выдвинули некоторые новые возможности и требования и, отвечая им, Изд-во кроме прежних двух серий книг “Основной” и “Народной” организовало третью — “Новости иностранной литературы”, посредством которой оно старается познакомить русского читателя с наиболее интересными новинками европейской литературы последних лет⁶².

Дополнительно были основаны новые серии: “Мемуаров Французской Революции” (под руководством проф. А. Дживелегова), популярная серия брошюр “Культура Востока” специалистов-востоковедов о наиболее интересных открытиях и исследованиях в области изучения восточных культур, а также библиотека “Мировых классиков”, куда входят переводы таких авторов, как Эсхил, Петроний, Данте, Рабле и др. Большая часть этих книг на русском языке появляется впервые. Таким образом, в 1923 г. издательство выпускало 7 серий и 2 журнала. В приводимом Тихоновым “историческом” списке Редколлегии издательства он оставляет умершего Блока, расстрелянного Гумилева, уехавших Горького и Брауна: “Членами

⁶¹ *История деятельности издательства с 1918–1923 г. (историческая справка). 17 ноября 1923 г.* Архив А.М. Горького. КГ-изд 4-2-1.

⁶² *Ibidem.*

Коллегии состояли и состоят: А. Блок, Е. Браудо, проф. Н. Батюшков, проф. Браун, М. Горький, Н. Гумилев, А. Волынский, Е. Замятин, М. Лозинский, Н. Лернер, проф. А. Смирнов, К. Чуковский, проф. В. Алексеев, проф. Б. Владимирцов, акад. И. Крачковский, акад. Н. Марр, акад. С. Ольденбург”⁶³. Несмотря на то, что жить издательству оставалось около года, все сотрудники оставались на своих местах и обеспечивали успех и развитие всех направлений деятельности издательства. В 1924 г., получив разрешение на поездку в Финляндию, Михаил Лозинский писал своей сестре Е. Миллер:

Конечно, жить в России очень тяжело, во многих отношениях. Особенно сейчас, когда все увеличивается систематическое удушение мысли. Но не *ibi patria, ubi bene*⁶⁴, и служение ей – всегда жертва. И пока хватает сил, дезертировать нельзя. В отдельности влияние каждого культурного человека на окружающую жизнь может казаться очень скромным и не оправдывающим приносимой им жертвы. Но как только один из таких немногих покидает Россию, видишь, какой огромный и невосполнимый он этим приносит ей ущерб; каждый уходящий подрывает дело сохранения культуры; а ее надо сберечь во что бы то ни стало⁶⁵

www.esamizdat.it ◇ М. Ариас-Вихиль, *Издательство “Всемирная литература” как первая советская литературная институция: история в документах* ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 11-28.

⁶³ *История деятельности издательства с 1918-1923 г. (историческая справка). 17 ноября 1923 г.* Архив А.М. Горького. КГ-изд 4-2-1.

⁶⁴ Родина там, где хорошо (лат.).

⁶⁵ И. Ивановский, *Воспоминания о Михаиле Лозинском*, “Нева”, 2005, 7, с. 202.

◇ *The Publishing House “World Literature” as the First Soviet Literary Institution: History in Documents* ◇
Marina Arias Vikhil’

Abstract

The World Literature Publishing House (1918-1924), founded on the initiative of Maxim Gorky, is the first Soviet literary publishing institution designed to ensure interaction between the new government and the broadest literary and scientific circles of the Russian intelligentsia. As an institutional association of writers, scientists, translators and editors, the publishing house developed the principles of its existence in accordance with the complex socio-political and economic situation of the first years of revolutionary transformations in the country. Based on the documents of the A.M. Gorky Archive of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, a digital archive of the publishing house vsemirka-doc.ru was created as part of the Russian Science Foundation project “The History of the World Literature Publishing House in Documents: the Fate of the Creative Intelligentsia of Russia in the Post-Revolutionary Space through the Prism of the Maxim Gorky Publishing Project”. Thanks to the project, researchers can gain access to previously unknown documents, in particular, to the minutes of the Editorial Board meetings, which shed light on the methods and principles of the publishing house’s work during the first six post-revolutionary years.

Keywords

Gor’kii, World Literature Publishing House, Foreign Literature in the USSR, Intelligentsia, Eastern Department.

Author

Marina Arias Vikhil’ is a Doctor of Philology, a Leading Researcher at the A.M. Gorky Archives of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, and a curator of international cooperation programs at the IWL RAS. A literary scholar and translator, she studies the interrelations between Russian, French, and Italian literatures of the 20th-21st centuries. She is the author of monographs, chapters of textbooks, and articles devoted to current issues in foreign and Russian literature of the 20th-21st centuries, and comparative studies of Russian, French, and Italian literatures. She is the author of the monographs *Lazarus Among Us. On the Works of Jean Cayrol* (1994), *The Petrel versus the Albatross* (2018), *The Unattainable Virtue of Altruism: Maxim Gorky in Italian Criticism* (2018), and the compiler of the anthologies *“Doctor Zhivago”: Pasternak, Italy, 1958* (2012), *Chronicle of the Life and Work of M. Gorky in Italy: Capri* (2022).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Marina Arias-Vikhil’

“Новая литература не возникает как пистолетный выстрел в ночи”. Об институциональных границах первых советских массовых писательских объединений

Дарья Московская — Вагиф Гусейнов

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 29-44 ◇

ВВЕДЕНИЕ

“У ПРОЛЕТАРИАТА нет иного оружия в борьбе за власть, кроме организации” писал Ленин в работе *Шаг вперед два шага назад*¹. “Устав есть формальное выражение организованности² [...] Устав определяет границы автономии”³.

Ленинская книга была высоко оценена Сталиным в *Кратком курсе ВКП (б)* 1938 г.: “она отстояла партийность против кружковщины [...] и заложила организационные основы большевистской партии”⁴. Ее принципы в интерпретации Сталина: 1) большевистская партия есть марксистский отряд, вооруженный знанием законов развития общественной жизни, поэтому лишь партия способна руководить борьбой рабочего класса; 2) партия есть организованный отряд, имеющий свою дисциплину, и боящиеся дисциплины “индивидуалистически настроенные интеллигенты останутся вне партии. Но это-то и хорошо, ибо партия избавится от наплыва неустойчивых элементов”; 3) партия есть “высшая форма организации” и потому “обязана руководить всеми остальными организациями рабочего класса”; 4) партия не может жить и развиваться без связей с беспартийными массами, “партия, замкнувшаяся в себе, обособившаяся от масс [...] должна неминуемо погибнуть”; 5) партия должна быть организована “на началах централизма [...] с единым руководящим

органом во главе, [...] с подчинением меньшинства большинству [...] низших организаций высшим”; 6) “партия [...] должна проводить единую пролетарскую дисциплину, одинаково обязательную для всех членов партии”⁵.

Ленин писал свою работу в 1904 г. по итогам первого года существования РСДРП, когда большевикам еще только предстояло выступить “в качестве руководителя многомиллионных трудящихся масс [...] в борьбе против царизма и буржуазии”⁶. На другой день после Октября перед ними стала задача руководства государственным строительством под диктатурой пролетариата, опирающегося “на беднейшее крестьянство, или полупролетариат”⁷. Диктатура осуществлялась через партийное “решающее влияние и полное руководство во всех организациях трудящихся: в профессиональных союзах, кооперативах, сельских коммунах и т. д.”⁸. Механизмом партийного влияния были партийные фракции, строжайше подчиняющиеся партийной дисциплине”, через них РКП должна была завоевать “безраздельное политическое господство в Советах и фактический контроль над всей их работой”⁹.

Организационные принципы партии в предреволюционные годы борьбы с меньшевиками и те, что оформлялись после победы Октября в ходе государственного строительства, определяли становление всего советского общества, сказывались в организационной структуре профсоюзов, комсо-

¹ В. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 8, Москва 1967, с. 403.

² *Ivi*, с. 352.

³ *Ibidem*.

⁴ *Краткий курс истории ВКП(б)*, http://lib.ru/DIALEKTIKA/kg_vkpb.txt (последнее посещение: 14.07.2024).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Е. Ярославский, *История ВКП (б)*, т. 1, Москва 1935, с. 3.

⁷ *История ВКП (б)*, т. 2, с. 3.

⁸ *Восьмой съезд РКП (б)*, Москва 1933, с. 425.

⁹ *Ibidem*.

мола, в идейно-организационной и эстетической автономии новых советских творческих союзов.

ПРОЛЕТКУЛЬТ КАК ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ АВТОНОМИЯ

Пролетарская революция обновила культурное поле бывшей царской империи массовым запросом на культуру со стороны тех общественных слоев, которые прежде не имели доступа к этим элитарным социальным благам. Организаторы Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций, созванной в Москве в сентябре 1918 г., превратили запрос на культуру в литературные практики. Осознав мощь нерастроченной энергии классовой конфронтации, таящейся в неравенстве и, возможно, даже в отсутствии общности культур выходцев из рабоче-крестьянской среды и тех, кто из рода в род проходил институты высшего образования, Пролеткульт использовал этот потенциал для создания режима наибольшего благоприятствования рабочему писателю. Устав Всероссийского совета пролетарских культурно-просветительных организаций (пролеткульта) был средством достижения этой цели.

Он был принят в год утверждения первой советской Конституции, 16-я статья которой требовала “материального и иного” содействия рабочим и крестьянам в организации обществ и союзов. Однако к разработке в соответствии с положениями Конституции конкретных законоположений об обществах и союзах Наркомат внутренних дел приступил лишь после окончания Гражданской войны, в начале 1922 г. До этого момента, как пишет Т. Коржихина, “отсутствие общего законодательного акта о регистрации приводило к тому, что многие общества продолжали деятельность вообще без всякого оформления и регистрации”¹⁰. Необходимость легализации, а с ней и институционализации¹¹ своей деятельности, возникала тогда, когда

союзу понадобилась материальная поддержка государства или право на аренду помещения и проч.

“Пролеткульт стал, вероятно, самой плюралистической организацией, поскольку он был весьма слабо организован”¹², — пишет Л. Малли. В то же время идейные основания пролетарской культуры, сформулированные на Первой Всероссийской конференции пролеткульта, представляют пролеткультуру как “новую самостоятельную форму борьбы пролетариата с буржуазией”¹³, а Совет пролеткультов — как боевой союз рабочих писателей: в переходный период к социализму борьба за пролетарскую культуру означала последовательное проведение классовой точки зрения во все сферы советского государства, в том числе в политику и экономику. С этой задачей, как констатировала Конференция пролеткультов, не справлялись профильные комиссариаты, обслуживающие “все население, все слои государства”¹⁴, и Пролеткульт взял на себя ее решение, превратив классово-идеологическую задачу в боевую.

Как же “организационный плюрализм” Пролеткульта сочетался с его боевыми установками и каким образом Устав Пролеткульта обеспечивал рабоче-крестьянской массе преимущества в конкурентной борьбе с образованной творческой прослойкой советского общества — интеллигенцией?

Устав Всероссийского совета пролеткультов¹⁵ утверждал Совет как “организационное завершение новой формы рабочего движения”¹⁶. Решениям Совета должны были подчиняться все существующие пролетарские культурно-просветительные организации и вновь созданные уездные и губернские пролеткульты, для координации работы которых Совет готовил кадры инструкторов-организаторов. Устав определял институциональную базу Пролеткульта, обеспе-

Вебер. *О некоторых категориях понимающей социологии*, в Idem, *Избранные произведения*, Москва 1990, с. 517.

¹² Л. Малли, *Культурное наследие Пролеткульта: один из путей к соцреализму?*, в *Соцреалистический канон*, под ред. Х. Гюнтера — Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 183.

¹³ *Протоколы Первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций*, 15-20 сентября, Москва 1918, с. 6.

¹⁴ Ivi, с. 28.

¹⁵ Ivi, с. 53-55.

¹⁶ Ivi, с. 53.

¹⁰ Т. Коржихина, *Законодательные источники по истории общественных организаций СССР. (1917-1936 гг.)*, “Вспомогательные исторические дисциплины”, т. 18, Ленинград 1987, с. 224.

¹¹ Здесь под институционализацией вслед за М. Вебером понимаются “установления, регулирующие действия индивидов” в союзе. М.

чивающую возможность внедрения в практику решений Совета и Конференции. С этой целью во Всероссийский Совет, кроме 16 членов и 8 кандидатов, избираемых конференцией, включались по одному представителю от всех губернских пролеткультов, от ВЦИК и ЦК РКП (б), Наркомпроса и Всероссийского Совета профсоюзов, от Центральных профессиональных союзов (напр., металлистов, текстильщиков, железнодорожников и т.д.) и Совета рабочей кооперации, ВРКСМ и Красной Армии и флота. Таким образом, с помощью Устава Пролеткульт был усилен партийными и государственными кадрами. На Всероссийской конференции выбирался заведующий Отделом пролетарской культуры в Наркомпросе, и Отдел пролетарской культуры Наркомпроса во главе с этим выбранным заведующим должен был вести свою работу в прямом контакте с ЦК Пролеткульта и держать отчет перед Советом¹⁷. Это переворачивало иерархию институтов власти, подчиняя отдел комиссариата массовой рабочей организации.

Базой Пролеткульта были рабочие профсоюзы. Исключительное значение этого положения Устава для дальнейших судеб организации обнаруживается в параграфе, определяющем средства Всероссийского Совета. Они составлялись из подотчетных субсидий Наркомпроса и доходов различных пролеткультовских предприятий и учреждений. Примечание к этому параграфу Устава разъясняет, что “пролетарские культурно-просветительные организации, пользующиеся денежной помощью государственных учреждений в период организации и развития своей деятельности, должны стремиться существовать за свой счет”¹⁸. Для этого Пролеткульт должен, согласно Уставу, разработать “план самообложения пролетариата на цели строительства пролетарской культуры” и “добиваться, чтобы рабочие организации на местах выделяли из своих доходов местному

Пролеткульту по взаимному соглашению определенный процент”¹⁹.

Требование финансовой независимости пролеткультов (“существовать за свой счет”) было не только следствием тяжких экономических условий Гражданской войны, когда оформлялся Устав, оно отражало идеологическую программу Пролеткульта с ее заявкой на обслуживание культурных запросов исключительно рабочего класса. Кроме того, благодаря материальной поддержке со стороны местных рабочих профсоюзов и необходимости удовлетворять их культурные запросы пролеткультам была обеспечена независимость в их культурных практиках от местных партийно-государственных и цензурных органов. Пример такой автономии демонстрирует история Саратовского пролеткульта, обладавшего в годы нэпа большими финансовыми и идейными свободами в сравнении с Саратовской ассоциацией пролетарских писателей. Финансовым источником местной студии Пролеткульта, возникшей в 1918 г., были профсоюзы. В 1926 г. 59 из 66 губернских клубов принадлежало профсоюзам и находилось на их содержании²⁰. На членов профсоюза была возложена обязательная культурная “разверстка” в размере 10 процентов от взносов, призванная покрыть, в том числе, и нужды книгоиздания. Финансовый поток из Москвы был кратно меньше собранного профсоюзами: в 1926 г. центр обеспечивал саратовскую культурную жизнь в размере 19 тысяч 179 рублей 79 копеек в год²¹, тогда как саратовские профсоюзы отчисляли в местный бюджет на культуру не менее 17.000 руб. ежемесячно²². Таким образом, именно профсоюзы, а не местные политпросветы, могли определять содержание многих культурных инициатив и мероприятий²³. В то же время Устав создавал “пролетарам” преференции в борьбе с голодающими попутчиками, так

¹⁹ Ibidem

²⁰ Саратовский губком ВКП (б), Саратов, Государственный архив новейшей истории Саратовской области, ф. 27, оп. 4, ед. хр. 110, л. 11.

²¹ Ivi, л. 29.

²² Ibidem.

²³ См.: А. Хрусталева, *Ассоциация пролетарских писателей в Саратове как провинциальный эпизод в истории ВАПП*, “Slavic Literatures”, 2024, 146-148, с. 121-145.

¹⁷ Для практического осуществления стоящих перед Пролеткультом задач выбранные на конференцию члены Совета Пролеткульта составляют Исполнительный орган Совета, Центральный Комитет, который в свою очередь выделяет президиум из 7-ми человек. Ivi, с. 54.

¹⁸ Ivi, с. 54.

как местные пролеткульты могли рассчитывать на сравнительно большие денежные дотации помимо заработанных собственных средств.

Финансовая независимость, массовый характер и наличие сети местных ячеек, руководимых из единого центра, позволяли Пролеткульту потенциально составить оппозицию партийной диктатуре. Заявкой на независимость от партийной линии в государственном и культурном строительстве объясняется дальнейшая его судьба. После известного ленинского *Наброска резолюции о пролетарской культуре* от 9 октября 1920 г., где отрицалась сама возможность какой-либо иной пролетарской культуры, кроме марксизма: “Не особые идеи, а марксизм. Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие [...] существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма”²⁴, и где Всероссийскому съезду Пролеткульта было предписано “самым решительным образом” отказаться от стремления “замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать ‘автономию’ Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п.”, Ленин требовал, чтобы съезд вменил “в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры”²⁵. Письмо Ленина и опубликованное 1 декабря 1920 г. “Правдой” письмо ЦК РКП (б) *О пролеткультах* привели к смене руководства Пролеткульта (А. Богданов и П. Лебедев-Полянский вышли из организации), подчинению его Наркомпросу, ослаблению влияния и расколу организации.

Расцвет и упадок Пролеткульта совпал с формированием осужденной на IX Всероссийской партийной конференции в сентябре 1920 г. и на X партсъезде в марте 1921 г. рабочей оппозиции,

пользовавшейся значительной поддержкой среди рабочих-партийцев. Пролеткульт завершил свое существование вместе с другими группировками Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) *О перестройке литературно-художественных организаций* от 23 апреля 1932 г. Резолюцией VIII съезда ВКП (б) 1919 г. органы советской власти подчинялись в своей деятельности решениям своих партийных фракций, однако выполнение этой резолюции, как показала история рабочей оппозиции и как свидетельствует переписка Ленина с М. Покровским в связи с программой Пролеткульта²⁶, требовало специальных усилий партии. В условиях нэпа и либерализации книжного рынка ЦК должен был с еще большим вниманием отнестись к конструированию новой советской культуры. На эти годы, как известно, пришлось формирование цензурных органов Наркомпроса (Главлит), действовавших на основе одобренной резолюцией XI партсъезда 1922 г. *О печати и пропаганде*²⁷ “личной унии” партийных и советских органов. 3 июля 1922 г. в своей записке членам Политбюро Сталин солидаризировался с предложением Л. Троцкого о работе с молодыми лояльно относящимися к советской власти писателями и художниками:

Я думаю, что формирование советской культуры (в узком смысле слова), о которой так много писали и говорили одно время некоторые ‘пролетарские идеологи’ (Богданов и другие), теперь только началось. Культура эта, по-видимому, должна

²⁶ Ленин — М. Покровскому, август 1920 г.: “1. Каково юридическое положение Пролеткульта? 2. Каков и 3) кем назначен его руководящий центр? 4) Сколько даете ему финансов от НКпроса? 5) Еще что есть важного о положении, роли и итогах работы Пролеткульта” (Ленин П. с. с., Т. 57, с. 265). Ответ Покровского 24 августа 1920 г.: “На запрос Ваш относительно Пролеткульта сообщаю, что он является автономной организацией, работающей под контролем Наркомпроса и субсидируемой последним. Остальные, интересующие Вас сведения изложены в прилагаемой при сем докладной записке...”. Помета Ленина на полях записки: “Как его сделать реальным?”. См.: *Ленинский сборник*, XXXV, под ред. Н. Подвойской — А. Манучаровой, Москва 1945, с. 148.

²⁷ “В области взаимоотношений агитпропов, политпросветов и культотделов профсоюзов съезд, подтверждая резолюцию X съезда по этому вопросу, находит целесообразной личную унию в руководящем составе агитпропов и политпросветов. Съезд обращает внимание парткомов на необходимость более тщательного подбора руководителей культотделов профсоюзов”. См.: *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*, т. 2, Москва 1983, с. 528.

²⁴ В. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 41, Москва 1981, с. 462.

²⁵ *Ivi*, с. 336-337.

вырасти в ходе борьбы тяготеющих к советам молодых поэтов и литераторов с многообразными контрреволюционными течениями и группами на новом поприще. Сплотить советски настроенных поэтов в одно ядро и всячески поддерживать их в этой борьбе – в этом задача. Я думаю, что наиболее целесообразной формой этого сплочения молодых литераторов была бы организация самостоятельного, скажем, Общества развития русской культуры или чего-нибудь в этом роде. Пытаться пристегнуть молодых писателей к цензурному комитету или к какому-нибудь “казенному” учреждению, значит оттолкнуть молодых поэтов от себя и расстроить дело. Было бы хорошо во главе такого общества поставить обязательно беспартийного, но советски настроенного, вроде, скажем, Всеволода Иванова. Материальная поддержка вплоть до субсидий, облеченных в ту или иную приемлемую форму, абсолютно необходима²⁸.

‘Либерализм’ сталинской записки (“Пытаться пристегнуть молодых писателей к цензурному комитету или к какому-нибудь ‘казенному’ учреждению, значит... расстроить дело”) был обусловлен тем, что любой беспартийный союз существовал и действовал только под партийным руководством и контролем через коммунистическую фракцию. 6 июля 1922 г. решением Политбюро ЦК РКП(б) была образована “Комиссия по организации писателей и поэтов в самостоятельное общество”, которую возглавил заведующий Отделом печати ЦК Я. Яковлев, в согласии со сталинским курсом на попутчиков создавшая беспартийное Общество писателей и поэтов из актива журнала “Красная новь” – писательскую артель “Круг”²⁹. “‘Круг’, – пояснял ‘глава попутчиков’ А. Воронский, – давал возможность сплотить ‘близко стоящих к нам писателей’ и в условиях свободной конкуренции книжной продукции повести ‘идейную борьбу на книжном рынке’”³⁰.

Еще одним следствием развала Пролеткульта стало ясное понимание того, что только укрепление связи с ЦК могло “не просто предоставить новому писателю ‘режим наибольшего благоприятствования’, но отключить законы рынка вовсе, поскольку пролетарский писатель руководится не

через рынок, а через ‘связь с авангардом’”³¹. Этим социально-политическим вектором определялась программа “пролетаров” в их борьбе с попутчиками, которую возглавила группа молодых партийных и комсомольских функционеров – этих частных предпринимателей на партийном подряде³², в конце концов загнавших борьбу за пролетарскую литературу в непримиримое противоречие с общими задачами государственного строительства.

Позиция ЦК оставалась непроясненной для писательских союзов все годы нэпа. С одной стороны, организационная доктрина партии гласила, что она не может жить и развиваться без связей с беспартийными массами, и как “высшая форма организации” лишь она может “руководить всеми остальными организациями”. С другой стороны, в годы нэпа партия не только жестко боролась с политическим противником, но также искала союзников среди выжидающих интеллигентов, поддерживая тех из них, кто был настроен доброжелательно к советской власти³³. В условиях идеологической нестабильности определенные уставом структура организации, принципы ее деятельности, права и обязанности ее членов формировали перспективы как собственного развития конкурирующих писательских союзов, так и литературы советского периода в целом.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ВСП И ВАПП: ВЫБОР МЕЖДУ ТВОРЧЕСКОЙ И КЛАССОВОЙ АВТОНОМИЕЙ

Постановлением ВЦИК и СНК РСФСР от 12 июня 1922 г. *О порядке созыва съездов и всероссийских совещаний различных союзов и объединений и о регистрации этих организаций* потребовало от НКВД провести регистрацию всех существующих обществ. 3 августа 1922 г. было издано постановление ВЦИК и СНК РСФСР *О порядке утверждения и регистрации обществ*

²⁸ *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953*, под ред. акад. А. Яковлева, сост. А. Артизов – О. Наумов, Москва 1999, с. 38.

²⁹ См.: К. Поливанов, *К истории “артели” писателей “Круг”*, “De Visu”, 1993 (10), 11, с. 5.

³⁰ Ibidem.

³¹ Е. Добренко, *Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*, Санкт-Петербург 1999, с. 52.

³² Д. Московская, *Пролетарская литература как проект*, “Новое литературное обозрение”, 2021, 5, с. 80-93.

³³ К. Аймермахер, *Политика и культура при Ленине и Сталине, 1917-1932*, Москва 1998, с. 63.

и союзов, не преследующих цели извлечения прибыли, и о порядке надзора за ними, а 12 августа опубликована Инструкция ВЦИК, развещающая это постановление. Новые нормативные акты определили порядок регистрации обществ: 1) ни одно общество (кроме профсоюзов) не могло начинать свои действия без регистрации в НКВД; 2) общество было обязано представить устав, протокол собрания о его создании, список членов-учредителей; 3) не зарегистрировавшиеся в двухнедельный срок после опубликования постановления общества и союзы, уже существовавшие к этому времени, объявлялись закрытыми. “По существу, постановление было направлено на то, чтобы в условиях нэпа отделить культурно-просветительные и прочие общественные организации от тех, которые преследовали коммерческие цели”³⁴.

Устав конкурента пролетарских писательских союзов попутнического Всероссийского союза писателей (ВСП), принятый и утвержденный НКВД 21 февраля 1923 г., готовился в рамках новых законодательных актов и в соответствии с ними требовал предоставлять годовые отчеты о деятельности Союза в Главнауку, не реже одного раза в год сообщать список членов Союза в НКВД, а состав Правления доводить до сведения как Главнауки, так и НКВД. В остальных своих положениях Устав служил потребности попутчиков в обеспечении своих писательских нужд³⁵: ВСП “оказывает помощь членам Союза, приискивая им литературную работу, защищая их интересы в конфликтах с издателями, выдавая им пособия в необходимых случаях, устраивая общежития, столовые и так далее”³⁶. В Уставе прослеживается чисто профессиональная, а не классовая, заинтересованность в объединении писательских сил: “Всероссийский союз писателей ставит себе целью объединение писателей во всероссийском масштабе на основе широкой общности литературных и материальных интересов, способствуя тесно-

му общению писателей между собой”³⁷. Творческая автономия ВСП с ожиданием, что источником средств будут членские взносы, оплата плодов творчества и пожертвования, представляет этот союз наследником традиций дореволюционной интеллигенции, не видевшей ничего предосудительного в том, чтобы, передав власть над искусством правительственным органам, самой заниматься творчеством³⁸. ВСП, как и другие писательские институты, субсидировался через Наркомпрос.

Между тем экономические условия, сложившиеся после ввода нэпа, сказались значимыми переменами в Уставе преемника Пролеткульта — Всероссийской ассоциации пролетарских писателей. Конкуренция на книжном рынке потребовала активных действий со стороны ВАППа:

Тов. Воронский стоит на точке зрения свободы конкуренции на советском литературном рынке. [...] Чувство избранности, признание свободы своего творчества от какой бы то ни было политики (кроме покупающей рукопись редакции), к партийной работе — равнодушные, к политике — не наше дело, к агитке — откровенное презрение, да ведь это знакомый нам тип буржуазного художника!³⁹.

Чувствительный к организационно-идеологическим основаниям творческих союзов эпохи нэпа генеральный секретарь ВАППа Л. Авербах так комментировал организационные принципы писательских объединения:

Литературные организации строятся различно, они могут строиться по принципу формальному, могут строиться по принципу личной дружбы и отсутствию всяких принципов, могут строиться по принципу идеологически-классовому. Есть организации, которые строятся по принципу профессиональному. Пример, Всероссийский Союз Писателей: писатели собираются вместе только потому, что они писатели. [...] Этот принцип построения организации я называю принципом личной дружбы. Больше того — это отсутствие всяких принципов в строении организации. Мы дружим, потому что мы люди общих взглядов. [...] принцип, по которому строится наша организация: принцип идеологическо-классовый. Мы объединяемся и строим вместе нашу организацию потому, что мы считаем себя пролетарскими писателями. Мы исходим из общественно-идеологической установки писателя⁴⁰.

³⁷ Ibidem.

³⁸ В. Манин, *Искусство в резервации. (Художественная жизнь России 1917-1941)*, Москва 1999, с. 7.

³⁹ Ю. Либединский, *К вопросу о личности художника*, “На посту”, 1924, 1, стб. 64.

⁴⁰ Л. Авербах, *Творческие пути пролетарской литературы*, “На литературном посту”, 1927, 10, с. 9.

³⁴ Т. Коржихина, *Законодательные источники*, указ. соч., с. 224.

³⁵ Всероссийский союз писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 157, ед. хр. 394, л. 1.

³⁶ Ibidem.

Выбор ВАППом классово-идеологического принципа строительства объясняется тем, что лишь идейно-мировоззренческая гегемония на литературном фронте с ее правом на символическое насилие⁴¹ могли исправить ситуацию на книжном рынке в пользу графоманов-‘пролетаров’, так и не получивших Резолюцией ЦК *О политике партии в области художественной литературы* 1925 г. однозначной партийной поддержки. И хотя в своих официальных заявлениях руководство ВАПП представляло Резолюцию как победу пролетарской литературы и поражение “воронщины”, забыть двусмысленность таких положений, как “партия [...] мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы”, и прямую критику — “партия должна предупреждать всеми средствами проявление комчванства”, идеологи ВАППа не могли.

Проект Устава пролетарской ассоциации, утвержденный правлением ВАПП 6 сентября 1925 г.⁴², отличается в своих общих положениях от уставов Пролеткульта и ВСП. Если Пролеткульт декларирует себя как организационное завершение новой формы рабочего движения и как центр, руководящий строительством пролетариатом своей пролетарской культуры, а ВСП как объединение писателей на основе общности литературных и материальных интересов, то ВАПП заявляет о своей работе прежде всего на идеологическом фронте и под руководством РКП (б). В отличие от Пролеткульта, видевшего себя строителем пролетарской культуры, ВАПП позиционирует себя как боевой отряд рабочего класса со специфической и небывалой институциональной задачей установления гегемонии пролетарской литературы. Необходимость завоевания господства пролетарской идеологии трансформирует творческую деятельность писателя в боевую подготовку и военные действия, литература становится зоной идеологического конфликта и передовой линией идеологической борьбы, а ВАПП — ее руководителем,

вооруженным специально разработанной военной стратегией. “Общие положения” проекта были обеспечены теоретической марксистской базой с соответствующими ссылками на “Коммунистический манифест” и на первый параграф Резолюции ЦК ВКП (б) *О политике партии в области художественной литературы* 1925 г., где говорится о вступлении страны в полосу культурной революции, создающей предпосылку для движения общества к коммунизму.

ВАПП, созданный в 1920 г. группой “Кузница” как Всероссийская ассоциация пролетарский писателей, в обновленном в 1925 г. Уставе ВАППа расшифровывается как “Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей”, обнаруживая претензию на идеологическое руководство отрядами пролетарской литературы в общесоюзном масштабе. Отметим, что такого рода стремление наметилось еще при обсуждении Устава Пролеткульта в 1918 г. Но тогда предложение о внесении национальной культурно-просветительной деятельности и национального представительства в Совет Пролеткульта было почти единогласно отвергнуто⁴³. Согласно новому Уставу, организационное строение ВАПП должно было отвечать устройству СССР, а его строительство осуществляться по территориальному признаку⁴⁴. Национальные ячейки ВАППа подчиняются центральному руководящему органу по принципу демократического централизма: ВАПП открыто подражал новому уставу РКП (б), утвердившему после победы Октября на VIII партконференции демократический централизм в качестве принципа партийного строительства. Демократический централизм в рамках ВАППа превращал его исполнительные органы, Правление и Секретариат, в центр принятия решений, распространяющихся на региональных членов Ассоциации. Автономия последних действует лишь в пределах платформы, устава ВАПП и директив правления ВАПП.

Несмотря на поддержку Отдела печати январ-

⁴¹ См. подробнее: Е. Добренко *Политэкономика социализма*, Москва 2007.

⁴² Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 155, ед. хр. 51, л. 1-7.

⁴³ *Протоколы Первой Всероссийской конференции*, указ. соч., с. 55.

⁴⁴ Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 155, ед. хр. 51, л. 4.

ское 1925 г. Всесоюзное совещание пролетарских писателей, ставившее задачей объединение национальных литератур под эгидой ВАПП, столкнулось с мощным сопротивлением делегатов: национальные различия оказались сильнее классового принципа. Представитель украинского Гарта и белорусского “Маладняка” не приняли ВАПП в качестве руководящего центра:

[ВАПП] решил, что он может назвать себя всесоюзной организацией, он решил, что он может создать всесоюзное совещание, он решил, что он может не считаться с Гартом, с белорусской организацией, с такими организациями, которые представляют из себя пролетарскую литературу, но не в русской, а в украинской и белорусской форме. Мы в этом видим также еще не скрытые старые тенденции великодержавные. ВАПП решил созвать съезд — и конченное дело. [...] Если будет организован ‘Всесоюзный центр пролетарских объединений’, то получится старый Пролеткульт, который себя не оправдал и который только будет мешать в работе отдельным республиканским ассоциациям, что будет отражаться на развитии пролетарской культуры в национальных формах, и поэтому мы против единого центра. [...] Какая-то организация, несомненно, должна быть, я не буду говорить о форме ее сейчас, но думаю, что какая-то связь между ассоциациями отдельных республик должна быть. [...] но это не будет единой организацией, центральным комитетом. На это [...] мы не пойдем⁴⁵.

В выступлении одного из украинских делегатов прозвучал упрек: “Товарищ Лелевич, если вы не хотите быть великодержавным шовинистом, вы не имеете права бросать нам ‘петлюровцы’ (Шум в зале) [...] Тут похлопывание по плечу — разве это отношение [...] разве это не ликвидация всякой самостоятельности?”⁴⁶.

Совещание, в открытой борьбе и с использованием различных подтасовок объявленное ВАППом конференцией для придания решениям легитимности, так и не привело к объединению всесоюзных пролетарских сил. Однако ВАПП не отказался от своих притязаний и подготовил проект Устава ВАПП как всесоюзной ассоциации. 6 сентября 1925 г. он был представлен на рассмотрение Правления и прошел обсуждение среди пролетарских организаций Украины, Белоруссии и Закавказья. Было предложено — от Украины: вместо Всесоюзной ассоциации пролетарских писа-

телей именоваться Союзом ассоциаций пролетарских писателей; в качестве руководящего органа считать только Всесоюзную конференцию, а не Правление; от Белоруссии: “Не соглашаться на то, чтобы существующая в Москве ассоциация пролетарских писателей считалась Всесоюзной, так как ВАПП уделяет мало внимания развитию нацлитератур”⁴⁷; от Закавказья: “Должны существовать республиканские ассоциации, поддерживающие между собой связь. Нет надобности в ВАППе”⁴⁸. Ни одно из этих предложений Правлением не было принято.

С экспертизой устава выступила специально организованная Литературная комиссия в составе представителей Отдела печати и ВАППа 22 ноября 1926 г. Из Приложения к протоколу заседания под грифом “Секретно” следует, что особое внимание Отдела печати привлек пункт из раздела “Организационное строение”. Исполняющий обязанности заведующего Отделом печати ЦК М. Василевский отметил, что

Устав построен так, что он предполагает чрезвычайно широкую периферию, сеть которой начинается с низовых ячеек даже на отдельных предприятиях (п. 35). В таком виде вопрос об уставе приобретает большое политическое значение. Необходимо пункты 35, 36, 37 о местных ассоциациях (стр.6) переработать таким образом, чтобы уставом были закреплены в виде низовых ячеек объединения не ниже общегородских, окружных, уездных, кантонных — в таком виде еще возможно обеспечить хоть какое-нибудь партийное руководство ими⁴⁹.

Замечание высвечивает опасения ЦК перед перспективой появления сети низовых массовых организаций, лишенных партийного идейно-политического контроля и централизованно управляемых вапповским центральным органом: организационным принципом ВАПП остался “испытанный большевистский принцип демократического централизма”⁵⁰.

В 1926 г. Устав ВАПП был доработан. В *Общих положениях* нового проекта первый пункт конкретизировал связь ВАППа с партией:

⁴⁷ Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 50, ед. хр. 38, л. 9.

⁴⁸ Ivi, л. 10.

⁴⁹ Ivi, л. 6.

⁵⁰ Ivi, л. 24.

⁴⁵ Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 155, ед. хр. 38, л. 3.

⁴⁶ Ivi, л. 9.

Признавая, что единственной партией пролетариата является ленинская РКП (большевиков), всесоюзная ассоциация пролетарских писателей стоит на ее платформе и рассматривает себя как отряд рабочего класса на идеологическом фронте со специфической задачей содействия укреплению и развитию пролетарской литературы путем объединения пролетарских писателей⁵¹.

Проект учел также требование Отдела печати по укрупнению низовых ячеек ВАППа, сделав организационной единицей ВАППа кружки и группы пролитписателей на больших фабриках и заводах, в промышленных поселках, на рудниках при шахтах и ж/д станциях и так далее. Таким образом ВАПП претендовал на руководство тем же массовым рабоче-крестьянским контингентом, что и ВКП (б), фактически отнимая у партии идеологический (а не профессиональный, литературный) фронт работы.

Дальнейшая судьба проекта такова. 5 марта 1927 г. он был получен Заместителем председателя СССР Цюрупой⁵² и утвержден им спустя год – 4 февраля 1928 г. Выписка из протокола № 248 соответствующего заседания Совета Народных комиссаров СССР была переслана секретарю ВАППа Вл. Киришону по адресу Тверской бульвар, 25.

Всесоюзный съезд пролетарских писателей в мае 1928 г. упразднил ВАПП, а с ним потерял смысл утвержденный СНК СССР его устав. Поставленную ВАППом объединительную задачу должно было решить созданное на том же съезде Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП).

“... МАЛО СКАЗАТЬ – ОБЪЕДИНИТЬ, МАЛО
‘ЗА’ – НАДО ЕЩЁ СКАЗАТЬ И ПРОТИВ КОГО”:
РАПП И ФЕДЕРАЦИЯ ОБЪЕДИНЕНИЙ
СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Столь долгое отсутствие у претерпевшего с 1920 г. три смены личного состава Правления⁵³

ВАППа собственного устава, при наличии с 1925 г. у местных ассоциаций локальных учредительных документов, связано, по-видимому, и с трудностями признания национальными республиками статуса руководящего центра у российской ассоциации, и с новой ситуацией, в которой оказалась страна в преддверии своего десятилетнего юбилея. Ответом на это событие было создание Федерации объединений советских писателей (ФОСП).

Общие положения Устава Объединения были составлены ВАППом⁵⁴ по итогам Резолюции ЦК *О политике партии в области художественной литературы* 1925 г. и утверждали “своей целью создание условий, способствующих наилучшему творческому и политическому росту советских писателей”, работающих “на основе резолюции ЦК РКП(б) от 1 июля с.г.”⁵⁵. Ограничением на прием в Объединение, тогда еще не получившее названия Федерация, организаций, групп и отдельных писателей должно было стать требование отказаться “от всякого участия в буржуазно-нэповских и эмигрантских изданиях, как внутри, так и вне СССР”⁵⁶.

Устав ФОСП, ставший итогом двухлетней борьбы ВАППа за недопущение в ФОСП или ограничение в нем числа членов “Перевала” и других попутнических групп⁵⁷ и утвержденный 17 ноября 1927 г. Народным комиссариатом юстиции за четыре дня до торжественного открытия Федерации, формулировал цели Объединения политически незаострэнно, фиксируя внимание на профессиональных целях и обнаруживая сходство с Уставом ВСП:

ФОСП создается для “совместных выступлений по вопросам общественным и литературным”; “проведения совместно с профессиональными союзами в жизнь основных мероприятий по улучшению правового и материального положения писателей”; “совместной работы по укреплению и развитию

⁵¹ Ivi, л. 22.

⁵² Ivi, л. 1. До 1930 г. сохраняло силу постановление ЦИК и СПК СССР от 9 мая 1924 г., по которому уставы обществ, деятельность которых выходила за пределы одной республики, утверждались СНК СССР.

⁵³ См. об этом: Д. Московская, *Пролетарская литература*, указ. соч., с. 80–93.

⁵⁴ Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 50, ед. хр. 77, л. 1.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ См. об этом: Д. Московская, *Федерация объединений советских писателей как модель литературного процесса 1926–1932 гг. — организационная, финансовая, идеологическая и эстетическая составляющие (по архивным первоисточникам из Отдела рукописей ИМЛИ РАН)*, “Филологические науки. Научные доклады высшей школы”, 2020, 6, с. 135–146.

советской литературы и вовлечению писателей в советское строительство”⁵⁸.

Деятельность ФОСП ограничивалась территорией РСФСР. Руководство Объединением передавалось Совету, а исполнительными органами были Бюро совета и Секретариат. Совет Федерации составлялся из представителей членов-учредителей на паритетных началах.

В Уставе отсутствовала политическая составляющая, продолженная ВАППом и требовавшая отказаться “от всякого участия в буржуазно-наповских и эмигрантских изданиях, как внутри, так и вне СССР”. Не политико-идеологическая, а востребованная властью цеховая творческая природа ФОСП, была очевидна для всех “федерирующихся” организаций: “государству нужен ФОСП [...] те организации, что не будут приняты в ФОСП, будут считаться несоветскими и будут ‘партизаничить’”⁵⁹. А. Фадеев и вовсе настаивал, чтобы в декларацию Объединения было внесено упоминание о заинтересованности государства в ФОСП, так как ФОСП ожидает от него материальной помощи. Действительно, все годы существования Федерация, чья литературная и культурная деятельность не имела коммерческого успеха, финансировалась Комитетом по делам печати.

С момента образования ФОСП позиционировала себя как защитница профессиональных творческих и бытовых потребностей организаций-членов, дублируя деятельность Литературного фонда и Горкома писателей, что создавало неразбериху в сфере ответственности. Для осуществления профсоюзной деятельности у Федерации были административные ресурсы. Жилищная комиссия ФОСП хлопотала в Президиуме Моссовета о создании квартирного фонда Федерации. Федерация выступала ходатаем о заграничных командировках для писателей перед Комиссией по научным загранич-

ным командировкам при Наркомпросе РСФСР. Командировки по стране финансировались через культотдел ВЦСПС, заведующий которым приглашался на заседания ФОСП. Тот же культотдел выплачивал писателям командировочные по 100–150 руб. в месяц. Главным источником финансирования ФОСП был не указанный в Уставе Наркомпрос – общесоюзный стратегический орган управления культурой.

Основной капитал Федерации в момент ее создания составил 300.000 руб., выданных ей “в качестве авансовой ссуды без указания срока и условий кредитования впредь до оформления этого вопроса в Наркомфинплане”⁶⁰. Затем ежегодно финансово-бюджетная комиссия ФОСП направляла в Наркомпрос соответствующую смету. Если до создания ФОСП писательские союзы дотировались государством через Наркомпрос индивидуально и определяющим фактором были личные связи и отношения с партийным и государственным руководством, то после создания ФОСП финансирование шло через Правление Федерации и должно было определяться личным вкладом в общее дело той или иной организации и количеством ее членов. Финансирование осуществлялось траншами, распределявшимися Секретариатом по учредителям ФОСП.

Постановлением ЦК от 23 августа 1926 г. *О работе советских органов, ведающих вопросами печати* Отделу печати поручено было проводить партийные директивы через комфракции издательств и писательских союзов, что позволило ВАППу вернуть в деятельность ФОСП исчезнувшую из Устава политическую составляющую. ВАПП навязал ФОСПу идеологическое руководство и заодно перетянул на себя финансовые потоки: финансирование учредителей осуществлялось с учетом идеологической и организационной их весомости, что было действенным механизмом управления номинально автономными объединениями. Комфракцию ФОСП возглавил представитель ВАПП А. Фадеев. В результате заседания комфракции ФОСП, где вер-

⁵⁸ Об утверждении устава “Федерации объединений советских писателей (Ф.С.П.)”, <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/381232-ob-utverzhdanii-ustava-locale-nil-federatsii-obedineniy-sovetskikh-pisateley-f-s-p-locale-nil-utverzhdan-narodnym-komissariatom-vnutrennih-del-29-iyulya-1927-g#mode/inspect/page/1/zoom/4>\T2A\cyrb>, (последнее посещение: 12.07.2024).

⁵⁹ Федерация объединение советских писателей, Москва, ОР ИМ-ЛИ, ф. 51, оп. 1, ед. хр., 76, л. 4.

⁶⁰ Федерация объединение советских писателей, Москва, ОР ИМ-ЛИ, ф. 51, оп. 1, ед. хр. 69, л. 4.

ховодил ВАПП, стали площадками, на которых оформлялись идейно-политические задачи и литературные практики Федерации, весомость которых подкреплялась 57 статьёй Уголовного кодекса РСФСР о “контрреволюционном действии”. Дело Пильняка-Замятина позволило ВАППу (тогда уже Российской ассоциации пролетарских писателей – РАПП) с опорой на решения комфракции ФОСП и от имени всей послушной РАППу Федерации потребовать проведения совещания в Отделе печати и чистки рядов ВСП. Решением комфракции ФОСП старое руководство ВСП 5 сентября 1929 г. было расформировано, а сама организация переименована, став ВССП, Всероссийским союзом советских писателей.

Дело Пильняка-Замятина в условиях начавшейся эпохи реконструкции и первой пятилетки потребовало корректировки Устава ФОСП. Новая его редакция 30 августа 1930 г. прошла обсуждение в РАППе. Секретариат РАПП потребовал отредактировать заново вступительный раздел, где имелся

целый ряд редакционных неясностей и неточностей политических формулировок, например: ‘создаются новые люди’, ‘враждебные силы пытаются СОХРАНИТЬ свои позиции’, в то время, как следовало бы сказать, что враждебные пролетариату силы пытаются ответить контрнаступлением на развернутое наступление социализма по всему фронту; при этом [...] следовало бы сказать не об ОТРАЖЕНИИ классовой борьбы в литературе, а о самой классовой борьбе в литературе и т.п. В Уставе [...] совершенно отсутствуют указания на задачи ФОСПа в области национальной работы и на особенности работы отделов ФОСПа в национальных районах⁶¹.

РАПП требовал подчеркнуть роль пролетарской литературы на литературном фронте, сказать о переходе крестьянских писателей на рельсы пролетарской идеологии и ввести пункт в более решительной и полной формулировке о необходимости переключения работы всех советских литературных организаций, входящих в ФОСП, лицом к производству и рабочим массам, ибо РАППу было “мало сказать – объединить, мало ‘за’ – надо еще сказать и против кого”⁶².

ВСЕСОЮЗНАЯ ПРОЛЕТАРСКАЯ ПИСАТЕЛЬСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ ИЛИ МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ ПРОЛЕТАРСКАЯ ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПАРТИЯ? ВОАПП И РАПП

Так и нерешенная ни Пролеткультом, ни ВАППом задача охвата единой программой строительства новой культуры пролетписателей всех национальностей СССР (несмотря на утверждение в феврале 1928 г. СНК устава ВАППа как Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей) была формально осуществлена в мае 1928 г., когда в Москве на Всесоюзном съезде пролетарских писателей, собравшем представителей 30 национальностей из созданных ВАППом за эти годы национальных ячеек, ВАПП был расформирован и создано Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП) со своим Уставом, утверждённым Съездом.

Выработка положений Устава ВОАПП проходила в серьезной борьбе. В решении вопроса о принципах объединения Всероссийской ассоциации с региональными пролетарскими ассоциациями возникло несколько затруднений. Первое состояло в том, что ожидаемая резолюция Съезда о содействии развитию пролетарской литературы народов СССР может войти в противоречие с руководящими директивами собственного национального партийного органа, где может быть признано право национальных литератур иметь свои пути развития, развиваться самостоятельно при братском единении с литературами других народов. Из этого противоречия украинская делегация делала вывод, что “ВАПП не может рассматривать себя как единая организация в том смысле, что он должен влить в себя все пролетарские литературы народов СССР, как он сделал это в отношении народов Северного Кавказа, Закавказья, Белоруссии и литературы других народов”⁶³.

Один из выступавших от Украины делегатов напомнил, что

в украинских условиях, благодаря прошлым великодержавным тенденциям, которые были у Родова, Валайтиса, и благодаря историческому развитию Украины как колониальной

⁶¹ Ivi, л. 1.

⁶² Ivi, л. 4.

⁶³ Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 155, ед. хр. 278, л. 1.

страны [...] у нас среди интеллигенции, даже пролетарской, усвоилось недоверие ко всем центристским тенденциям, и очень глубокое. Поэтому я думаю, у нас может быть только Федерация. [...] Мы предлагаем Федерации. [...] Предлагаю сначала установить Федерацию советской литературы, внутри каждой республики, потом федерировать советскую литературу всех республик. Сейчас Украина рассматривает федерацию как поглощение ВАППом, т.к. ВАПП сейчас все-союзная организация⁶⁴.

С критикой идеи федерации выступил Вл. Киршон, обратив внимание съезда на классовую монолитность ВАПП в отличие от рыхлой ФОСП:

У нас, как известно, есть Федерация советских писателей. Почему она имеет смысл? Зачем она нужна? Почему федерация, а не единая организация? Да потому что в ней различные классовые течения. Тут и некоторые попутчики, и буржуазные писатели, входящие в Союз писателей [ВСП], и крестьянские писатели, то есть различные классовые прослойки. Нужна ли нам Федерация различных организаций, хотя бы работающих в других областях, но стоящих на той же классовой платформе? Нет, не нужна. Украинцы говорят, что в тех условиях, какие имеются на Украине, украинская общественность, интеллигенция отшатнется от такой организации, потому что, говорят украинцы, вы не заинтересуетесь вопросами украинской национальной культуры, а под руководством русской культуры ведете в ущерб национальным задачам свою линию. Вот мотивировка украинцев. [...] Если создать специфическую национальную организацию, не входящую во всесоюзную организацию, она может привести к тому, что в нашей организации не будет достаточно классово четко выдержанной линии и что не вполне желательные элементы могут участвовать в нашей работе⁶⁵.

Единственным выходом для ослабления напряжения в вопросе создания единого централизованного союза, как представлялось Киршону, было выделение в отдельную организацию Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), затем Закавказской, Белорусской, Украинской с неким объединенным центральным органом, который представлял бы организованную по классовому принципу всесоюзную ассоциацию писателей. Таким образом РАПП становился представителем пролетарской литературы одной из национальных республик и своим появлением решал проблему равноправного объединения: “ВАПП создает специальную российскую организацию РАПП [...]”. Вот так мы хотели бы избежать столкновения и хотели бы построить систему Наркомпроса, а не

партийного руководства”⁶⁶.

Устав ВОАПП, принятый 1-м Всесоюзным Съездом пролетарских писателей, демонстрировал победу федерализма и утверждал создание Объединения пролетарских писателей СССР “в целях полнейшей консолидации своих творческих сил и обеспечения наилучших условий развития пролетарской литературы”⁶⁷. Задачей ВОАПП было установление классового фронта пролетарской литературы как передового отряда всей советской литературы СССР и нахождение путей творческого взаимовлияния пролетарских литератур всех народов. ВОАПП объединил Белорусскую ассоциацию пролетарских писателей, Всеукраинский союз пролетарских писателей, Закавказскую, Туркменистанскую и Узбекстанскую ассоциации пролетарских писателей и РАПП “на условиях полного равенства и независимости в своей республиканской работе, в формировании своих рядов, приеме новых писателей в ряды организации”⁶⁸. Высшим органом ВОАППа был признан его съезд, руководящим органом — Совет, куда в разных соотношениях в зависимости от численности входили представители национальных ассоциаций. Совет создавал как свой исполнительный орган Секретариат в составе 9 человек с равным представительством от каждого члена ВОАПП. Таким образом, ВОАПП по своей структуре напоминал общесоюзный наркомат, действующий через сеть профильных народных комиссариатов союзных республик, выполняющих задания соответствующего союзного наркомата.

Создание ВОАППа было одобрено ЦК по результатам рассмотрения докладной записки заведующего Отделом печати от 7 мая 1928 г.:

Вместо ВАПП — Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей — теперь будет существовать ВОАПП — Всесоюзное Объединение Ассоциаций пролетарских писателей, куда вошли украинцы, и ‘Кузница’, и ассоциации других союзных республик. Таким образом, сделан значительный шаг вперед в деле объединения всех пролетарских писателей⁶⁹.

⁶⁴ Ivi, л. 9.

⁶⁷ Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 50, ед. хр. 137, л. 1.

⁶⁸ Ivi, л. 2.

⁶⁹ “Счастье литературы”. Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы, сост. Д. Бабиченко, Москва 1997, с. 55.

⁶⁴ Ivi, л. 5.

⁶⁵ Ivi, л. 2–3.

Через день, 8 мая на заседании Бюро комфракции Авербах констатировал создание Российской ассоциации писателей с самостоятельным управлением и организацию Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей. Несмотря на оптимистическое заявление Отдела печати о значительном шаге в деле объединения национальных пролетарских литератур, ВОАПП существовал недолго и почти номинально, оставив по себе скудные плоды творческой активности и обильную бюрократическую документацию.

Что касается Устава РАПП⁷⁰, то он позиционировал РАПП как организацию “передовых элементов пролетариата на литературном участке культурного фронта” и ставил задачей развитие пролетарской литературы и достижение ею “идейной гегемонии”⁷¹, возвращая Ассоциацию в организационном плане к партийным принципам демократического централизма, превратив местные ассоциации (краевые, областные и ассоциации автономных республик) в “местные органы РАПП и действующие на основах положений, утверждаемых РАПП”⁷², и под непосредственным руководством Секретариата РАПП.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Проведенный сопоставительный анализ уставов основных конкурирующих между собой литературных союзов – попутнических и пролетарских, опыт их объединения в форме разноклассового ФОСП и многонационального, межреспубликанского ВОАППа обнаруживает, что в формативный период советской государственности все попытки объединения писательских союзов в единую организацию, предпринимались ли они Отделом печати ЦК или инициировались ВАППом, были обречены на провал. В то же время, пролетарские ассоциации, такие как ВАПП и РАПП, обнаружили стремление строиться на принципах демократического централизма, приуготовляя форму прямого управления членов союза из руководяще-

го центра. Со своей стороны уставы Пролеткульта, ФОСП и ВОАППа позволили апробировать структуру наркоматовского толка с их “мягкой сцепкой” с властью. Опыт вапповского руководства ФОСП выявил преимущества управления институцией через комфракции, которые возглавляли рапповцы. Однако следование “партийной линии” в литературе не было главным достоинством пролетарских союзов – от Пролеткульта до РАППа, так как они считали, что эту линию прочерчивают они самостоятельно. Вот почему Постановление ЦК застало РАПП врасплох.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) *О перестройке литературно-художественных организаций* 1932 г., где после констатации появления в стране молодой советской интеллигенции, сообщалось о ликвидации вредящей строительству социализма кружковщины в лице – конкретно – РАППа и ВОАППа, следовало поручение Оргбюро ЦК разработать практические меры по проведению этих решений в жизнь.

К 7 мая 1932 года Оргбюро ЦК ВКП(б) завершило свою работу и выпустило Постановление *О мероприятиях по выполнению постановления Политбюро ЦК ВКП(б)*, где среди прочих практических мер был утвержден Организационный комитет Союза советских писателей (по РСФСР), составленный как из представителей бывших рапповцев, так и попутчиков⁷³. 16 августа состоялся Пленум Оргкомитета, где на основании соглашения между Оргкомитетами союзных республик был утвержден состав Всесоюзного оргкомитета с представителями от РСФСР, Украины, Белоруссии, Средней Азии и Закавказской федерации. 19 декабря 1932 г. в Москве состоялся расширенный пленум национальной комиссии Оргкомитета СП СССР. Стало очевидно, что ВАПП оставил в наследство Оргкомитету не литературную целину, а вспаханные рапповским ‘плугом’ национальные территории. Оргкомитету оставалось воспользоваться этими наработками. С этой целью в 1933–1934 гг. были созданы сначала национальные бригады, затем комиссии по изучению

⁷⁰ Российская ассоциация пролетарских писателей, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 40, ед. хр. 533, 11 л.

⁷¹ Ivi, л. 1.

⁷² Ivi, л. 6.

⁷³ *Власть и художественная интеллигенция*, указ. соч., с. 175–176.

литератур народностей Советского Союза, в работу которых были вовлечены известные писатели и поэты, в первую очередь талантливые попутчики. На совещаниях комиссий шел смотр последних художественных достижений национальных литератур с целью перевода лучших произведений на русский язык. Одновременно осуществлялась консолидация национальных литератур, в Азербайджане, Украине, Белоруссии, Армении прошли пленумы региональных оргкомитетов; было создано Среднеазиатское оргбюро Союза советских писателей. Отчеты Оргкомитетов Грузии, Армении, Азербайджана были поставлены в феврале 1933 г. на Втором расширенном пленуме Оргкомитета ССП. Тогда в ожидании, что в мае состоится Всесоюзный съезд, обсуждался проект Устава организации.

Устав связывал в единый идейно-политический узел три важнейших направления партийной линии в литературе: во-первых, вхождение после ликвидации групповщины в единый союз “широких масс писательской интеллигенции”, во-вторых, создание “крепкого коммунистического руководства союзом советских писателей” в виде комфракции, в-третьих, “воспитание новых кадров”, “в первую голову из рядов рабочих, колхозников, красноармейцев”. В этом триединстве виделась перспектива перехода советской литературы в новое качество и на новую ступень. Для проведения съезда предстояло провести чистку писательских рядов и осуществить регистрацию членов будущего Союза. Поясняя структуру Союза, Субоцкий обратил внимание на определенную степень свободы (Субоцкий, по собственному признанию, неохотно использовал понятие “автономия”), дарованной Уставом региональным союзам:

каждый республиканский союз является органической частью Союза ССР. Таким образом вы видите, что здесь правление республиканских союзов, руководствуясь общими постановлениями наших всех союзных съездов и республиканских съездов, общими указаниями и решениями Всесоюзного правления и республиканского, в то же время имеют полную творческую, если можно здесь так выразиться — это слово очень неудачное — автономию: это слово не выражает того, что я хочу сказать. Они имеют полную возможность строить и свою организационную сеть, и свою творческую работу в соот-

ветствии с теми условиями, с теми требованиями, которые им предъявляют общая обстановка, общие условия строительства той или иной культуры одного из народов СССР. И мы здесь не напрасно подчеркиваем эту общую задачу создания национальной по форме и социалистической по содержанию литературы⁷⁴.

Но самое главное, что преследовал Устав, это создание союза таких писателей, которые объединились для выполнения совершенно определенно поставленных целей. Союз должен быть, подвел итог Субоцкий,

не аморфный, не расплывчатый как ВССП, не замкнутый и раздираемый внутренними силами как РАПП, не внутри разомкнутая, ничем не связанная Федерация, а единый отряд писателей-бойцов, руководимых коммунистами и борющихся за социалистическое строительство. Вот как мы рассматриваем будущую организацию нашего союза советских писателей⁷⁵.

Впервые в риторике литературных вождей появляется понятие “советский народ”: писательский союз отныне будет представлять весь этот народ, состоящий из строителей “социалистического здания — рабочих, крестьян, советской интеллигенции”. Напомним, что пролетарские литературные критики избегали понятия “народ”, имеющего оттенок дореволюционного интеллигентского крестьянолюбия, ассоциирующийся с народничеством и с огромной крестьянской массой бывшей империи. Пролеткритики предпочитали “трудовые рабоче-крестьянские массы”. Во-вторых, Устав вводил понятие социалистического реализма как особого творческого метода: “Мы сказали писателям — пишите правду. Это перевод на простой язык лозунга ‘социалистический реализм’. Писать по-другому, означает — обманывать советский народ, а тех, кто пытается обманывать, будем бить по рукам”⁷⁶.

Наконец, было провозглашено небывалое ни в одной из литературных институций утверждение, что лозунг социалистического реализма, одобрение красной романтики и особое внимание к перспективам развития советской драматургии как программа советской литературы задана самим

⁷⁴ ССП Оргкомитет, Москва, Отдел рукописей ИМЛИ РАН, ф. 41, ед. хр. 45, л. 24.

⁷⁵ Ivi, л. 12.

⁷⁶ Ivi, л. 74.

Сталиным и что отныне литература предстоит его оценке, и если писатели своим трудом это доверие партии и “нашего вождя товарища Сталина” не оправдают, то, значит, они “никуда не годятся”⁷⁷.

Конец 1933–начало 1934 г. Оргкомитет был занят отбором кандидатов в члены Союза советских писателей по всем республикам и краям. В марте 1934 г. состоялся Третий пленум Оргкомитета ССП, где прошел смотр Оргкомитетов национальных республик и краев и заслушаны подробные доклады о состоянии литератур на местах: это был последний шаг перед объявлением Всесоюзного писательского съезда. 5 июня 1934 г. на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) было принято решение об открытии Всесоюзного съезда: “15 августа в 6 часов вечера откроется съезд. М. Горький выступит с докладом ‘Советская литература’ [...] 18 августа намечается заключительное слово М. Горького”⁷⁸. Первый съезд советских писателей начал свою работу 17 августа 1934 года в Доме Союзов.

Каждая из писательских институций 1920-х гг. внесла свой вклад в накопление опыта по выстраиванию партийной линии в литературе. В плане неудачных попыток преодоления классовой розни пригодилась ФОСП, с точки зрения организационного строения был важен федеративный (наркоматовский) принцип ВОАППа, тогда как принцип демократического централизма ВАППа и РАППа обнаружил в рамках пролетарской писательской автономии свою непригодность, т.к. превращал Ассоциацию в самостоятельную партию, в своем идейном пролетарском элитаризме мешающую ВКП(б) “руководить массами” и организационным централизмом способную нарушить централизм партийной дисциплины, противопоставив свой руководящий орган руководящему органу партии – Центральному комитету и Политбюро.

С момента образования Оргкомитета партийная линия в литературе приобретала завершающую четкость. Грядущий съезд должен был законодательно оформить не очередное объединение писателей, а “наркомат литературы” – коллегиию

профессионалов на службе у государства.

www.esamizdat.it ◇ Д. Московская – В. Гусейнов, “Новая литература не возникает как пушечный выстрел в ночи”. Об институциональных границах первых советских массовых писательских объединений ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 29-44.

⁷⁷ Ivi, л. 68.

⁷⁸ “Счастье литературы”, указ. соч., с. 297.

◇ *“New literature does not emerge like a pistol shot in the night.” On the Institutional Boundaries of the First Soviet Mass Writers’ Associations* ◇

Dar’ia Moskovskaia – Vagif Guseinov

Abstract

The article discusses early Soviet literary institutions that took on the mission of uniting the writers’ forces: VAPP (the All-Russian Association of Proletarian Writers), whose institutional practices exhibit a pronounced sectarian nature and confrontational strategies, closely related to the early Proletkul’t, and demonstrate a distinctly ‘creative’ class-based nature; FOSP (the Federation of Soviet Writers), whose institutional nature was instrumental and artificial, this institution being “the first real example of the party’s concern for establishing basic conditions for the growth of new culture in the early years of the new regime” (Metcalf); and the Organizing Committee of the Union of Soviet Writers (SSP), which, despite sharing some similarities with FOSP, fundamentally differed from the latter through direct party leadership and funding, and gradually became a state structure – the Union of Soviet Writers. The article examines the dynamics of the Organizing Committee’s structure, marked by an increasing ‘clarification’ of who held ultimate authority. These dynamics include nationwide tense discussions among writers about funding mechanisms, continued ‘showdowns’ with enemy-colleagues, the development of the concept of socialist realism as a method for unifying writers of various social backgrounds, the “organization of total control in the literary sphere” (Frezinskii), and the complete loss (through the Charter and other practices) of institutionally formalized creative freedom for members of the Writers’ Union.

Keywords

Charter, Organisational Structure, Writers’ Unions, Literary Practices, Sociology of 1920s Literary Process.

Authors

Dar’ia Moskovskaia, Doctor of Philology, Head of the Department of Manuscripts at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow). Her publications are mainly devoted to the problems of the sociology of the literary process, the institutional history of Soviet literature, the creative method of writers of the 1920s and 1930s, source studies and textual criticism. She is the author and editor of more than 200 scientific papers published in the journals “Slavic Literatures”, “Lingue e Linguaggi”, “Izvestiya RAS. Series of Literature and Language”, “New Literary Review”, “Studia Litterarum”, “Emigrantologia Słowian” etc.

Vagif Guseinov, PhD in Philology, associate Professor of Art History and Humanitarian Sciences Department of Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. His research interests include the discourse practices and the history of Soviet proletarian literature organizations (1920-1930), Russian language evolution of the Soviet era, the social and cultural history of the Soviet Union. His publications have appeared in the peer-reviewed journals “Slavic Literatures”, “Herald of the Moscow State University. Series: Philology”, as well as in the journals “Academia” of Russian Academy of Arts, “Herald of the Kostroma State University” and others.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Dar’ia Moskovskaia, Vagif Guseinov

Сталинская премия по литературе. Институциональное измерение эстетики социалистического реализма (1940-1950-е годы)

Дмитрий Цыганов

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 45-64 ◇

ВВЕДЕНИЕ

В ПИСЬМЕ к Л. Кагановичу от 15 августа 1934 года И. Сталин написал: “Надо разъяснить всем литераторам-коммунистам, что хозяином в литературе, как и в других областях, является только ЦК и что они обязаны подчиняться последнему беспрекословно”¹. Именно эта фраза, не случайно возникшая накануне Первого Всесоюзного съезда советских писателей, наиболее точно характеризует специфику литературной жизни сталинской эпохи. Объем того влияния, которое лично Сталин и ряд приближенных к нему членов ЦК партии оказывали на литературное производство 1930-х — начала 1950-х годов, отнюдь не исчерпывается частными санкциями и точечными вмешательствами в общий ход культурного развития². В отношении к сложившейся в Со-

ветском государстве к середине 1940-х ситуации можно говорить о целенаправленном, инициированном высшими структурами власти воздействии на формирование соцреалистического канона сталинской культуры. Механизмами, посредством которых проводилась эта ‘культурная политика’, стали многочисленные институции и учреждения (такие как творческие союзы и объединения, съезды и совещания писателей, Литературный фонд Союза ССР³, массовое чтение и производство текстов как основные институты сталинской культуры, школы и университеты (в том числе основанный в 1933 году Вечерний рабочий литературный университет; с 1939 года — Литературный институт Союза советских писателей), ‘толстые’

¹ Шифротелеграмма Сталина И.В. Кагановичу Л.М., Москва, Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 558, оп. 11, ед. хр. 83, л. 67. Подробнее о предыстории сталинского тезиса см., например: А. Юрганов, *Как товарищ Сталин стал руководить литературным фронтом*, “Россия и современный мир”, 2017 (XCVI), 3, с. 200-221; Idem, *Советская литература и Сталин (20-е — начало 1930-х годов): Историко-феноменологическое исследование*, Москва-Санкт-Петербург 2024; Д. Московская, *От Союза Советских Республик к Союзу советских писателей: Институциональные коллизии производства пролетарской литературы 1920-1930-х годов*, “Новое литературное обозрение”, 2024 (СХС), 6, с. 131-151.

² По точному замечанию Дарьи Московской, “партийная линия” в литературе “обычно поясняется риторикой партийных документов с их очевидной ориентированностью на культурную революцию среди низовых трудящихся масс, той, что в ответственные годы социалистической реконструкции возглавил РАПП. Однако первая половина 1930-х годов, к которой принадлежит создание Оргкомитета, послужившего прологом для триумфального Первого съезда советских писателей, по точному определению К. Кларк, отвергала чистую инструментальность культуры: в этот

период, пишет исследовательница, ‘культура стала приобретать растущее значение, и сама по себе, и в качестве символа национального величия, достигнув культового статуса’. Культура теряет ауру автономного пространства, онтологически чуждого повседневному ‘крохоборству борьбы’ (выражение А. Платонова эпохи нэпа), и предстает символической ценностью со значительным политико-идеологическим потенциалом мобилизации общественной поддержки и утверждения превосходства советской культуры над ‘буржуазной культурой’ Запада. [...] понимание символической ценности культуры приходит к партийным вождям гораздо раньше, задолго до переломного рубежа первых революционных десятилетий — вместе с установлением Советской власти, составляя одну из едва ли не повседневных забот ЦК и определяя пресловутую ‘партийную линию’ в литературе” (Д. Московская, *Оргкомитет СП СССР: Первый удавшийся опыт объединения писателей*, в А.Н. Яр-Кравченко, А.П. Зарубин. *“Ответственность на вас!": История одной картины. Опыт реконструкции. Документы, воспоминания, исследования*, Москва 2024, с. 116-135).

³ С 23 сентября 1940 года Литфонд Союза ССР лишился прежней автономности и был передан в ведение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР. Подробнее см.: Д. Цыганов, *“Борьба за право управлять”: К институциональной истории культурных конфликтов сталинской эпохи (1930-1940-е годы)*, “Летняя школа по русской литературе”, 2023 (XIX), 1, с. 154-173.

литературно-художественные журналы и разнообразные газеты, Сталинская премия, литературная критика, цензура и теория социалистического реализма, представлявшая собою ведущую отрасль ‘советского литературоведения’); их совокупность составила контекст для оформления сталинского культурного канона. Неравномерный характер протекания этого процесса особенно ощутим при сопоставлении разных этапов развития режима: импульс литературного развития, полученный в первой половине 1930-х годов⁴ и очевидно ослабевший к 1936–1938 годам, к концу 1930-х вновь набирает силу; однако, будучи прерванным начавшейся войной и краткосрочным периодом послевоенного восстановления, он вновь достигает своего апогея уже в период позднего сталинизма, когда окончательно складывается культурный канон социалистического реализма. Наметившиеся незадолго до XIX съезда партии (октябрь 1952 года) деструктивные тенденции, обозначившие необходимость скорейшей переориентации литературного процесса и как бы ‘завершившие’ послевоенную ‘литературу метрополии’, позволяют значительно сузить хронологические рамки исследования, сосредоточившись на периоде 1940-х – начала 1950-х годов, лишь отчасти привлекая материал, относящийся к ближайшему по времени контексту.

В этот временной промежуток укладывается 14-летняя (1940–1953) история института Сталинской премии в области литературы и искусства, чьей роли в формировании послевоенного соцреалистического канона и – шире – месту в системе литературного производства посвящена настоящая статья.

⁴ Неслучайно Х. Понтер определяет в качестве центральных в истории критики первой половины 1930-х годов именно “процессы канонизации” (см.: Х. Понтер, *Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1934*, в *История русской литературной критики: Советская и постсоветская эпохи*, под ред. Е. Добренко – Г. Тиханова, Москва 2011, с. 251; см. также: Н. Günther, *Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus*, в *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, с. 138–148). Ключевым событием может быть назван первый Всесоюзный съезд советских писателей, состоявшийся в августе 1934 года.

Сложилось так, что в отечественной и зарубежной науке о литературе наибольший интерес для исследователей традиционно представляют именно негативные санкции власти, направленные на писателей, поэтов, драматургов и других участников литературного производства. Не представляется возможным сегодня даже подсчет работ, полностью или частично посвященных, например, случаям преследования О. Мандельштама или М. Булгакова, ‘травле’ Б. Пастернака или печально известному ждановскому постановлению 1946 года⁵. Несомненно, ряд имен и событий может и должен быть продолжен; об осознании этой необходимости говорят многочисленные труды и публикации последних лет⁶. В одной из своих статей, посвященной вопросам периодизации и специфики русского литературного процесса первой половины XX века, Н. Богомолов пишет о важности обращения к т. н. ‘литературному быту’⁷ “...награждение орденами, премии (особенно сталинские) [...] вообще экономическое положение писателей и т. п.”⁸. Однако для исследователя это обращение остается периферийным (если не факультативным) в вопросе создания “общей

⁵ О предыстории ждановского доклада в августе 1946 года подробнее см.: Д. Бабиченко, *Жданов, Маленков и дело ленинградских журналов*, “Вопросы литературы”, 1993, 3, с. 201–214; Idem, *И. Сталин: “Доберемся до всех” (Как готовили военную идеологическую кампанию 1943–1946 гг.)*, в *Исключить всякие упоминания...”: Очерки истории советской цензуры*, Москва 1995, с. 139–188. Также см.: Т. Шишкова, *Внеждановщина: Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом*, Москва 2023, с. 124–152, 188–222.

⁶ Подробнее см.: Е. Добренко, *О советских сюжетах в западной славистике, СССР: Жизнь после смерти: Сборник статей*, Москва 2012, с. 27–34; Idem, *Читая сталинизм: Сталинская культура как исследовательское поле*, “Новое литературное обозрение”, 2022 (CLXXVIII), 6, с. 104–124; Д. Цыганов, *Интеллектуальная история литературы сталинизма: Библиографический обзор*, “Летняя школа по русской литературе”, 2022, 1, с. 107–126.

⁷ Подробнее о специфике этой аналитической категории, ставшей одной из важнейших для позднеформалистской литературной теории, см.: С. Зенкин, *Открытие “быта” русскими формалистами*, [2000], в Idem, *Работы о теории*, Москва 2012, с. 305–324.

⁸ Н. Богомолов, *Несколько размышлений по поводу двух дат в истории русской литературы советского периода*, в Idem, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, с. 265.

картины исторического развития русской литературы после 1917 года”; Богомолов отдает предпочтение задаче изучения “противостояния [власти] отдельных личностей”⁹. Между тем рассмотрение разрозненных сюжетов взаимодействия писателей и власти, подобных упомянутым выше, не позволяет прийти к выводам, в полной мере характеризующим то влияние, которое эти сфабрикованные дела и срежиссированные кампании оказывали на складывание литературного канона. В подавляющем большинстве случаев мы имеем дело именно с частными аспектами творческой биографии отдельно взятого автора, которые, конечно, определяли своеобразие художественной жизни сталинской эпохи, но отнюдь не обуславливали ее специфику. Вместе с тем писатель, не имевший возможности публиковать собственные тексты и, как следствие, напрямую контактировать с потенциальным читателем, ‘выключался’ из литературного производства. Говорить о ‘значимом отсутствии’ можно и нужно, но не в тех случаях, когда речь идет о формировании литературного канона. Анализ же “эволюции литературного ряда” (по Ю. Тынянову) прежде всего сопрягается с анализом того влияния, которое печатный литературный процесс оказывает на массового читателя. В свете этого куда более приоритетное положение в системе литературного производства сталинской эпохи занимали положительные санкции власти. Именно они не только “размечали литературный поток, сортировали множество образцов, бесперебойно поступающих на литературный рынок, а тем самым ориентировали, структурировали литературное и читательское сообщество”¹⁰, но и непосредственно определяли общий характер соцреалистического канона, формировали категорию читательского вкуса, обуславливали и пред-

определяли стратегии его развития и эволюции. Главным институтом в системе литературного производства начала 1940 — середины 1950-х годов, работа которого была связана с осуществлением не репрессивной, а поощрительной деятельности, становится был Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства.

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ РАМКА И ПОЛИТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ

Драматург А. Гладков 17 декабря 1939 года отметил в своем дневнике: “Газеты полны очерками и статьями о Сталине перед его 60-летием. Все ждут какого-нибудь крупного государственного акта в связи с этим юбилеем. Вряд ли...”¹¹. Спустя 5 дней, 22 декабря, он записал:

Все вчерашние газеты были посвящены юбилею Сталина. “Правда” вышла на 12 страницах, кажется, впервые у нас. Постановление о присвоении Сталину звания “Герой Социалистического Труда” и учреждении стотысячных премий во всех областях науки и искусства. Все юбилейные статьи отличаются только разве подписями авторов¹².

Речь шла о постановлении № 2078 “Об учреждении премии и стипендии имени Сталина” от 20 декабря 1939 года за подписью В. Молотова и М. Хломова¹³. Позднее ими же было подписано и постановление № 178 “Об учреждении премий имени Сталина по литературе” от 1 февраля 1940 года¹⁴. Именно этими двумя документами был учрежден институт Сталинской премии, сменивший Ленинскую премию (созданную в 1925 году и вручавшуюся с 1926 по 1935 годы) и прекративший существование почти одновременно с человеком, чье имя он носил, в 1954 году. Следом за этими постановлениями в “Правде” (№ 92 (8138)) 2 апреля 1940 года был напечатан документ, регламентирующий первоначальный состав (который впоследствии претерпевал довольно существенные изменения)¹⁵ ранее учрежденного Комитета

⁹ Ibidem.

¹⁰ Б. Дубин — А. Рейтблат, *Литературные премии как социальный институт*, [2006], в *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*, Москва 2010, с. 218. Общий механизм, описанный в цитируемой статье, может быть применен (с некоторыми, порой существенными, поправками) к анализу культурной ситуации позднего сталинизма, несмотря на то что она не предполагала существования литературного рынка в том смысле, в каком о нем пишут Дубин и Рейтблат.

¹¹ Из дневника А.К. Гладкова, 28 августа — 31 декабря 1939 г., в *Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР: Документы и комментарии*, т. 1, Москва 2011, с. 847.

¹² Ibidem.

¹³ См.: “Правда”, 1939, 351, с. 2.

¹⁴ См.: “Правда”, 1940, 32, с. 1.

¹⁵ Историю кадрового реформирования Комитета по Сталинским

по Сталинским премиям в области литературы и искусства:

Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства утвержден Советом Народных Комиссаров СССР в составе:

Председателя Комитета – народного артиста СССР Немировича-Данченко В.И.,

Заместителей Председателя – 1) Глиэра Р.М., 2) Шолохова М.А., 3) Довженко А.П. и членов Комитета: Асеева Н.Н., Александрова Г.Ф., Александрова А.В., Байсеитовой Куляш, Большакова И.Г., Веснина В.А., Грабаря И.Э., Гольденвейзера А.Б., Герасимова А.М., Гурвича А.С., Гаджибекова У., Гулакяна А.К., Дунаевского И.О., Янка Купала, Кузнецова Е.М., Корнейчука А.Е., Луппола И.К., Мухиной В.И., Меркурова С.Д., Молдыбаева Абдылас, Мордвинова А.Г., Москвина И.М., Михозлса С.М., Мясковского Н.Я., Насыровой Халимы, Самосуда С.А., Симонова Р.Н., Судакова И.Я., Толстого А.Н., Фадеева А.А., Храпченко М.Б., Хорава А.А., Чиаурели М.Э., Черкасова Н.К., Шапорина Ю.А., Эрмлера Ф.М.¹⁶

Хотя Марина Фролова-Уолкер, подробно описавшая место Комитета по Сталинским премиям в истории советского музыкального искусства, пишет, что нет никаких прямых доказательств преемственности двух институциональных форм¹⁷, список экспертов, вошедших в Комитет, почти полностью дублировал состав Художественного совета при председателе Всесоюзного Комитета по делам искусств. 29 января 1939 года Фадеев и Павленко направили председателю Совнаркома Молотову записку¹⁸, в которой приведен первоначальный список кандидатов на включение в этот Совет:

Драматурги: Погодин Н.Ф., Толстой А.Н., Тренев К.А. (заместитель председателя совета).

Режиссеры: Немирович-Данченко (заместитель председателя совета), Самосуд, Судаков.

Композиторы: Глиэр, Мясковский, Шостакович.

Художники: Игорь Грабарь, С. Герасимов, Дейнека.

Актеры: Барсова, Щукин, Рубен Симонов, Штраух¹⁹.

премиям в области литературы и искусства см.: Д. Цыганов, *Сталинская премия по литературе: Культурная политика и эстетический канон сталинизма*, Москва 2023, с. 707–715.

¹⁶ В Совнаркоме Союза ССР: О порядке присуждения премии имени Сталина за выдающиеся работы в области науки, военных знаний, изобретательства, литературы и искусства, [25 марта 1940 г.], “Правда”, 1940, 92, с. 1. Оригинал документа хранится в РГАНИ (ф. 3, оп. 53а, ед. хр. 1, л. 5–6).

¹⁷ См.: M. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, London 2016, с. 17.

¹⁸ См.: Москва, Государственный архив Российской Федерации, ф. Р-5446, оп. 23, ед. хр. 1830, л. 3.

¹⁹ Цит. по: *Между молотом и наковальней: Союз советских писателей СССР*, указ. соч., с. 828. Подчеркнуто рукой Молотова – Д.Ц.

Окончательный состав Совета был учрежден постановлением Политбюро ЦК от 4 марта 1939 года. Предусматривалось три секции: театра и драматургии, музыки, изобразительных искусств. Эксперты подразделялись по этим секциям следующим образом²⁰.

Секция театра и драматургии: А.М. Бучма, С.М. Михозлс, В.И. Немирович-Данченко, Н.Ф. Погодин, А.Н. Толстой, К.М. Тренев, А.А. Хорава, Б.В. Щукин.

Секция музыки: В.В. Барсова, У. Гаджибеков, Р.М. Глиэр, И.О. Дунаевский, Н.Я. Мясковский, С.А. Самосуд.

Секция изобразительных искусств: В.А. Веснин, А.М. Герасимов, И.Э. Грабарь, Б.В. Иогансон, В.И. Мухина.

Из 19 членов Совета не войдут в состав Комитета лишь 5. Таким образом, сомнения в преемственности Художественного Совета и учрежденного позднее Комитета по Сталинским премиям быть не может. Следовательно, можно говорить о причастности Храпченко к формированию состава новосозданного органа.

Главная функция Комитета определялась “Положением о Комитете по Сталинским премиям при СНК СССР” и заключалась в “предварительном рассмотрении”²¹ работ, представляемых различными общественными организациями на соискание премии. (Отметим, что никаких четких критериев выдвижения у этих организаций не было, потому что с самого начала порядок попросту не был утвержден)²². После заключительной балло-

²⁰ См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “О составе Художественного Совета при председателе Комитета по делам искусств при СНК СССР”, 4 марта 1939 г., Москва, Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 17, оп. 3, ед. хр. 1007, л. 4. Нами подчеркнуты имена членов Совета, которые войдут и в первоначальный состав Комитета по Сталинским премиям.

²¹ См.: *Сталинские премии: Справочник*, сост. Н. Шерман, Москва 1945, с. 6.

²² Первое из известных нам документально зафиксированных свидетельств о недовольстве экспертов порядком выдвижения кандидатов относится к апрелю 1946 года. Упрек принадлежит А. Хораве, который восклицал: (“На данном Пленуме выяснилось, что кандидатуры выставляются всеми, никакого критерия для выставления нет. Надо сообщить всем организациям, которые имеют право выставлять, – что выставляются кандидатуры по таким-то мотивам, по таким-то

тировки и подачи итоговых списков рекомендованных к премированию кандидатов в вышестоящие органы Комитет больше не мог влиять ни на дальнейшую процедуру рассмотрения, ни на детали финального списка номинантов. Документы направлялись в Совнарком СССР, копии рассылались в Комитет по делам искусств при СНК СССР, с 1939 года возглавляемый М. Храпченко, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (с 20 марта 1946 года – Министерство кинематографии СССР, возглавляемое И. Большаковым) и в Комитет по делам архитектуры при СНК СССР, с сентября 1943 года ставший обособленной административной структурой²³. Непосредственно процессуальной стороной премирования занимался Агитпроп ЦК (Управление пропаганды и агитации ЦК; с 1948 года – Отдел пропаганды и агитации ЦК), заметно упрочивший свои позиции в разветвленной системе, обеспечивающей работу института Сталинской премии, уже в послевоенный период. Д. Шепилов в мемуарах подробно описал ход подготовки премирования во второй половине 1940-х годов:

[...] кандидаты на Сталинскую премию выдвигались государственными и общественными организациями, а также отдельными учеными, литераторами, работниками искусств. Затем выдвинутые кандидатуры обсуждались общественностью. С учетом материалов обсуждения Комитет по Сталинским премиям тайным голосованием принимал решение по каждой кандидатуре. После этого все материалы поступали в Агитпроп ЦК.

Агитпроп давал свое заключение по каждой работе и каждому кандидату, составлял проект постановления Политбюро (Президиума) ЦК и направлял все материалы Сталину.

Но до этого у Андрея Александровича Жданова тщательно обсуждалось и взвешивалось каждое предложение. Мы обсуждали вышедшие за год художественные произведения. Просматривали некоторые кинокартины. Председатель Радиокomiteта Пузин организовывал в кабинете Жданова прослушивание грамзаписей симфоний, концертов, песен, выставленных на премию.

Андрей Александрович очень детально и всесторонне оцени-

вал каждое произведение, взвешивал все плюсы и минусы²⁴.

Стоит отметить, что на каждом из этих этапов список предложенных Комитетом кандидатур корректировался, а в Комиссию Политбюро (этот орган был создан постановлением Совнаркома № 1202 от 28 мая 1945 года не в качестве постоянно действующей институции, а формируемой ежегодно) поступало несколько ‘редакций’ этого списка, содержавших правки, внесенные по результатам обсуждений в каждой из организаций. И уже Комиссией Политбюро формировался итоговый список кандидатов, по возможности учитывавший все ранее поступившие предложения; именно он обсуждался на заседаниях Политбюро. С усилением позиции Жданова²⁵ в 1947-1948 годах необходимость в ежегодном созыве Комиссии Политбюро исчезла²⁶, а ее полномочия перешли к Агитпропу ЦК. Очевидно, что последнее слово в решении вопроса о присуждении произведению Сталинской премии оставалось за человеком, чье имя носила награда. Именно Сталин зачастую вносил существенные коррективы не только в лауреатские списки, вместе со своими приближенными образуя своего рода альтернативный ‘комитет’²⁷, но и в институциональный облик самой премии. Говорить о жесткой формальной регламентации в данном случае не приходится, потому как гибкость и подвижность контуров этой системы определялась самим Сталиным. В частности, 31 марта 1948 года в рамках очередного обсуждения по вопросу присуждения премий, как вспоминал К. Симонов, Сталин несколько раз за-

показателям, т. е. информировать товарищей – как выставлять”) (Стенограмма пленарного заседания Комитета по Сталинским премиям, 18 апреля 1946 г., Москва, Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 16, л. 236).

²³ См.: *В Совнарком СССР. [Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) № 1064] Об образовании Комитета по делам архитектуры при Совнарком СССР, 29 сентября 1943 г.*, “Правда”, 1943, 242, с. 2.

²⁴ Д. Шепилов, *Непримкнувший: [Воспоминания]*, Москва 2017, с. 128.

²⁵ Подробнее см.: A. Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953): Les arts plastiques et leurs institutions*, I, Berlin 1997.

²⁶ Последний раз Комиссия была сформирована решением ЦК от 3 июня 1946 года. В нее вошли Александров, Фадеев, Храпченко, Большаков, а ее председателем стал Жданов (см.: Москва, Российский государственный архив новейшей истории, ф. 3, оп. 53а, ед. хр. 11, л. 3).

²⁷ В его немногочисленный круг входили, помимо членов Политбюро, начальника или заместителя начальника управления агитации и пропаганды ЦК и председателя Комитета по делам искусств, и некоторые члены Правительственного Комитета по Сталинским премиям. См. подробнее: Д. Шепилов, *Непримкнувший*, указ. соч., с. 128.

острил внимание присутствовавших на том, что “[...] количество премий — элемент формальный и если появилось достойных премии произведений больше, чем установлено премий, то можно число премий и увеличить”²⁸. Все эти обстоятельства создают множество препятствий к построению логически выверенной и относительно полной истории института Сталинской премии: наиболее существенной оказывается проблема, связанная с недостаточной информативностью источников (в т. ч. архивных) и напрямую вызванная прихотливым устройством находящейся в центре нашего внимания институции²⁹.

С течением времени ‘экспертный состав’ этого альтернативного ‘комитета’ претерпевал кадровые изменения, каждое из которых все очевиднее утверждало доминирующее положение того, кого Л. Каганович именовал не иначе как Хозяином³⁰. Так, принятие решений о присуждении премий в области художественной литературы стало восприниматься “всецело как епархия самого Сталина, и только его”³¹ лишь с момента смерти А. Жданова, прожившего немногим более двух лет после прочтения разгромного августовского доклада 1946 года. Именно поэтому вождь не спрашивал мнения членов Политбюро и лишь изредка советовался с приглашенными ‘писательскими начальниками’, вынося решения по премированию того или иного литературного текста. По выдержкам из записей Симонова, сделанных в конце 1940-е и позднее ‘вмонтированных’ в том мемуаров, можно судить и о совершенно особенном отношении Сталина к процессу присуждения премий. Для него эти награды были одним (если не единственным) из способов выразить собственное одобре-

ние. Присуждая премии, он как бы расставлял нужные ему акценты, тематически и идейно ориентировавшие писательское сообщество³². С этим и были связаны его повышенный интерес к обсуждавшимся произведениям. По словам Симонова,

[в]се, что во время заседания попадало в поле общего внимания, в том числе все, по поводу чего были расхождения в Союзе писателей, в Комитете, в комиссии ЦК, — давать, не давать премию, перенести с первой степени на вторую или наоборот, — все, что в какой-то мере было спорно и вызывало разногласия, он читал. И я всякий раз, присутствуя на этих заседаниях, убеждался в этом.

Когда ему приходила в голову мысль премировать еще что-то сверх представленного, в таких случаях он не очень считался со статусом премий, мог выдвинуть книгу, вышедшую два года назад, как это в мое отсутствие было с моими *Днями и ночами*, даже напечатанную четыре года назад, как это произошло в моем присутствии, в сорок восьмом году³³.

Принимаемые участниками “не столько заседаний, сколько разговоров” решения о присуждении тому или иному писателю премии в одной из номинаций не только мгновенно вводило последнего в круги литературного истеблишмента, многократно поднимая количественное значение тиражей (стандартный показатель варьировался от 150 000 до 350 000 экземпляров), но и, говоря словами Сталина, “включало в искусство”³⁴. Это оказывается принципиально важным моментом: в условиях позднесталинского ‘мрачного семилетия’, где абсурд плотно сопрягался с паранойей, то или иное произведение в ‘ядро’ соцреалистического канона ‘включали’ не народная любовь и не читательское признание, а протокольная фраза, обычно украшавшая один из форзацев книги: “Постановлением Совета Министров Союза ССР [писателю] NN за роман / повесть / пьесу [и т. д.] присуждена Сталинская премия первой / второй / третьей степени за 19NN год”.

²⁸ К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, Москва, 1989, с. 161.

²⁹ Подробнее см.: Д. Цыганов, *Сталинская премия по литературе в контексте институциональной истории культуры позднего сталинизма: Библиографический обзор*, “Текстология и историко-литературный процесс”, Москва 2022, 9, с. 168-186.

³⁰ Именно так Л. Каганович назвал Сталина в письме к Г. Орджоникидзе. См.: Каганович Л.М. Письмо Г.К. Орджоникидзе, 12 октября [1936 г.], в *Сталинское Политбюро в 30-е годы: Сборник документов*, сост. О. Хлевнюк et al., Москва 1995, с. 150.

³¹ К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 181.

³² Вместе с тем личный взгляд Сталина порой перевешивал политическую прагматику. Так произошло и в описанном Симоновым случае с исправлением финала пьесы *Чужая тень*, когда сам вождь рекомендовал “смягчить” развязку, сделав ее более “либеральной” (см.: Ivi, с. 152-157).

³³ Ivi, с. 168. Об этом же вспоминает Шепилов: “[...] действительно никогда невозможно было предвидеть, какие новые предложения внесет Сталин или какие коррективы сделает он к проекту Агитпропа” (Д. Шепилов, *Непримкнувший*, указ. соч., с. 134).

³⁴ К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 194.

Апофеоз сталинского влияния на премию пришелся на послевоенную эпоху — период позднего сталинизма, — когда ‘отец народов’, осознав приущий этой институции стабилизирующий потенциал, которым обеспечивалась искомая целостность культурного континуума позднесталинской эпохи, стал выносить решения о присвоении награды литераторам, почти полностью отстранившись от предложений Комитета. Единственным критерием, которым вождь руководствовался при присуждении премий, был довольно парадоксальный вопрос о ‘нужности’ того или иного на тот момент уже опубликованного текста: “нужна ли эта книга нам сейчас?!”³⁵ — часто вслух проговаривал Сталин, адресуясь больше к себе, нежели к сидящим в его кабинете чиновникам. В этом случае в дело вступали слабо формализуемые ‘эстетические’ принципы и предпочтения, далеко не всегда созвучные тиражируемым представлениям о ‘прекрасном’. Об этой ‘противоречивости’ эстетических взглядов Сталина вспоминал Шепилов:

Иногда он предъявлял очень высокие требования к художественной форме и высмеивал попытки протащить на Сталинскую премию произведение только за политически актуальную фабулу. Но нередко он сам оказывался во власти такой концепции: “Это вещь революционная”, “Это нужная тема”, “Повесть на очень актуальную тему”. И произведение проходило на Сталинскую премию, хотя с точки зрения художественной формы оно было очень слабым.

[...]

Наряду с высокой требовательностью к художественным достоинствам произведений, Сталин иногда в этом вопросе проявлял непонятную терпимость и такую благосклонность к отдельным работам и писателям, которая не могла не вызывать удивления³⁶.

Тем не менее такая парадоксальность суждений не отменяла сталинский прагматизм и расчет на общественный резонанс: каждое присуждение Сталинских премий должно было определенным образом влиять на массового реципиента³⁷. Позднее инструментальный ресурс этой ин-

ституциональной структуры надежно усвоили и его приближенные. В 1940-е годы премия заняла прочное место институции-посредника, осуществлявшей перевод, ‘пересчет’ идеологических импульсов в эстетические формы: политика начала стремительно терять статус сугубо умозрительного конструкта и постепенно приобретала эстетическое измерение, оформляясь в доступные для усвоения массовым сознанием артефакты — овеществленные политические жесты. А уже к концу 1940-х годов, в период стремительной радикализации отношений СССР и активно разоблачаемых ‘поджигателей новой войны’, институт премии в сознании сталинских функционеров стал восприниматься как один из главных инструментов структурирования мирового политического пространства, о чем свидетельствует, например, письмо А. Фадеева Сталину 11 ноября 1949 года. В нем председатель правления Союза писателей вновь просил “рассмотреть вопрос о возможности и целесообразности учреждения международных премий Советского Союза за достижения прогрессивной науки, искусства и литературы во всех странах мира”³⁸. Очевидно, что прототипом таких “международных премий” должна была служить Сталинская; они должны были стать альтернативой Нобелевским, которые, по мнению Фадеева, “все более наглядно свидетельствуют об угодничестве людей, распоряжающихся этими премиями, перед англо-американскими империалистами”³⁹. Вместе с тем,

учреждение международных премий Советского Союза теперь особенно подчеркивает ведущее место СССР в культурном развитии человечества и послужит делу объединения и сплочения действительно прогрессивных людей разных стран вокруг СССР.

[...] учреждение международной премии Советского Союза может особенно наглядно показать им (“странам народной демократии” и Китайской народной республике. — Д.Ц.), что Советский Союз является истинным другом и покровителем

³⁵ Ivi, с. 167. Под сталинским “нужно”, по-видимому, подразумевалось нечто вроде “отвечает ли данная конкретная книга требованиям идеологической магистральной” (т. е. окажет ли премирование этого текста должное влияние на массовое читательское мышление или нет).

³⁶ Д. Шепилов, *Непримкнувший*, указ. соч., с. 130, 132. Такую “благосклонность” Сталин проявлял, например, по отношению к Панферову, Бабаевскому и Бубеннову.

³⁷ Подробнее см.: Д. Цыганов, “*Надо, чтоб каждый в Союзе*

читал...”: *Читатель как институция советской культуры*, “Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies”, 2022 (XI), 2, с. 368–389.

³⁸ Записка Фадеева А.А. Сталину И.В. 11 ноября 1949 г., Москва, Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 558, оп. 11, ед. хр. 1377, л. 2. Подчеркнуто рукой Сталина синим карандашом.

³⁹ Ibidem.

их национальной культуры, отечески заботящимся о ее прогрессивном развитии⁴⁰.

Акцент, который Фадеев делал на отводимой премии роли едва ли не ключевого института в процессе поляризации мира, разделения ‘сфер влияния’, существенно усложняет вопрос о значении, которое в послевоенный период придавалось высшей советской награде⁴¹, а также проблематизирует рассуждение о ее роли в формировании соцреалистического канона, выводя за пределы сугубо историко-литературных разысканий.

СТАЛИНСКАЯ ПРЕМИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ И ПРОИЗВОДСТВО СОВЕТСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАНОНА

Институт Сталинской премии занимал особое место в системе литературного производства; он, как может показаться из анализа фактов, не влиял на литературный процесс непосредственно. Фактически премии присуждались за уже изданные произведения, следовательно, Комитет не исполнял функций контроля и цензуры, возложенных на Главлит. (Исключением может считаться лишь случай Ахматовой, чей сборник *Из шести книг*⁴² (1940) с кратким предисловием М. Шолохова по его же инициативе обсуждался на заседаниях Комитета, однако, по мнению самой Ахматовой, книгу ‘выбросили’ из повестки обсуждений, а затем и вовсе запретили из-за необходимости премировать поэму Асеева. 29 октября 1940 года вышло постановление Секретариата ЦК ВКП(б) “Об издании сборника стихов Ахматовой”, в котором содержалось требование изъять сборник из распространения⁴³. Неформальные заседания альтернативного ‘комитета’, зачастую проходившие в

кабинете у Сталина или в небольшом зале для совещаний (как это было, например, в 1952 году)⁴⁴, не протоколировались, а публиковались исключительно итоговые решения в формате “кому — за что — сколько”. Иными словами, деятельность Комитета не может интерпретироваться как критическая, так как обсуждения тех или иных номинированных произведений имели частный, а не публичный характер. Действительно, в связи с работой Комитета по Сталинским премиям нельзя говорить о каких-либо наглядных промежуточных итогах ее деятельности, кроме значительного улучшения материального положения лауреатов и разрастания номенклатурного аппарата путем ввещения некоторых из них в состав Верховного Совета СССР⁴⁵ (как, например, Бабаевского, Бажова,

премиями: многие книги (а в отдельных случаях — все произведения отдельных авторов; см.: Список лиц, все книги которых подлежат изъятию из библиотек общественного пользования и книготорговой сети согласно приказам Главлита в период с 1938–1950 гг., Москва, Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 17, оп. 132, ед. хр. 319; в этом деле хранится единственный известный на сегодняшний день печатный вариант списка — М.: [б. и.], 1950) оказывались в сводных списках и приказах Главлита (а затем в спецхранах) без единого указания на мотивацию подобных решений. Так, например, в 1948 году был изъят текст *13-я повесть о Лермонтове* (Москва 1932) многократного Сталинского лауреата П. Павленко; в главлитовский *Сводный библиографический указатель устаревших изданий, не подлежащих использованию в библиотеках общественного пользования и книготорговой сети* (Москва 1951) был включен роман И. Эренбурга *Бура* (опубл.: Новый мир, 1947, 4–8), получивший Сталинскую премию первой степени за 1947 год; в составленном десять лет спустя *Сводном списке книг, подлежащих исключению из библиотек книготорговой сети* (часть I, Москва 1960) мы можем обнаружить роман М. Мальцева *Югославская трагедия* (1951), получивший Сталинскую премию второй степени за 1951 год; в этом же списке находим и роман В. Попова *Сталь и шлак* (Москва 1949), удостоенный Сталинской премии второй степени за 1948 год. Более того, в список 1960 года была внесена и брошюра А. Никитина *Лауреаты Сталинских премий: Художественная литература 1951. Материалы к лекции* (Москва 1952). Подробнее о цензурной деятельности Главлита см.: А. Блюм, *Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991*, Санкт-Петербург 2003; Т. Горяева, *Главлит и литература в период “литературно-политического брожения в Советском Союзе”*, “Вопросы литературы”, 1998, 5, с. 276–320.

⁴⁴ См.: К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 181.

⁴⁵ Громов предельно точно формулирует эту тенденцию. По мнению исследователя, втягивание творческих деятелей в государственно-партийную систему имело своей целью “взрасстить в творческих людях чиновничье-номенклатурную психологию с присущими ей ханжеством и конформизмом” (Е. Громов, *Сталин*, указ. соч., с. 265). Ежегодно в конце января — начале

⁴⁰ Ivi, л. 2–3.

⁴¹ Подробнее см.: Д. Цыганов, *Холодная война с “модернизмом”*: Международная Сталинская премия в контексте западно-советских литературных взаимодействий периода позднего сталинизма, “Rossica. Литературные связи и контакты”, 2022, 2, с. 191–268.

⁴² Сборник вышел в свет в середине мая 1940 года. Новость о выходе сборника Ахматовой была помещена в “Литературной газете” (см.: Стихотворения Анны Ахматовой, “Литературная газета”, 1940, 31, с. 6).

⁴³ См. об этом: Е. Громов, *Сталин: Власть и искусство*, Москва 1998, с. 311. Однако история литературы советского времени знает случаи изъятия текстов, уже отмеченных Сталинскими

Корнейчука, Симонова, А. Толстого, Фадеева или Шолохова). В частности, Виктор Некрасов, автор повести *В окопах Сталинграда* (1946), опубликованной с сокращенным вариантом заглавия *Сталинград* в “Знамени” (1946. № 8-10), вспоминал: “С этого дня (дня публикации в ‘Правде’ и ‘Известиях’ списка лауреатов премии за 1946 год. — Д.Ц.) книга стала примером, образцом. Все издательства наперебой начали ее издавать и переиздавать, переводчики переводить на все возможные языки, критики только хвалить, забыв, что недавно еще обвиняли автора...”⁴⁶.

В то же самое время Сталинская премия по литературе представляла собой институцию, работа которой оказывала прямое влияние на складывание соцреалистического канона и, как следствие, на ‘формовку’ советского читателя и писателя как представителей овеществленной ‘социалистической действительности’, текстуальной утопии, свершившейся в послевоенном СССР. Однако говорить об однородности этого канона в привычном смысле слова не приходится, так как суждения подобного толка неизбежно привели бы к значительному упрощению, поставив А. Толстого и Бабаевского, Симонова и Сурова, Фадеева и Бубеннова в один ряд. Беглого взгляда на ‘выдающиеся’ образцы сталинского культурного канона достаточно, чтобы констатировать отсутствие всякого единства во внутренних принципах его построения: ни тематика, ни модальность изображения ‘действительности’, ни всевозможные ‘критерии’ соцреалистического искусства не становились достаточными основаниями для ‘включения’ того или иного текста в поле ‘советской классики’⁴⁷. Из этого следует, что, не принимая во внима-

ние институциональный контекст формирования соцреалистического канона, невозможно прийти к ясным и убедительным выводам о том, на каких основаниях соцреализм выделяется в общем литературном движении XX столетия. Более того, невозможно и провести уточняющую параллель между литературой соцреализма, безусловно лежащей в основании этого канона, и живописью, архитектурой, скульптурой, театром, музыкой — потому как эти сферы не существуют обособленно, а состоят в сложных и подчас не поддающихся формализации отношениях⁴⁸, когда “изобразительный ряд [...] таит в себе ряд литературный”⁴⁹. Светлана Сталина⁵⁰, защитившая в 1954 году на кафедре теории литературы и искусства Академии общественных наук при ЦК КПСС кандидатскую диссертацию по теме *Развитие передовых традиций русского реализма в советском романе*, в августе 1957 года писала в письме И. Эренбургу:

[...] я никогда, держа в руках хорошую книгу, не находила, не чувствовала разницы “реализмов”, той самой разницы, о которой мне пришлось писать целую диссертацию в 300 страниц. [...] Когда я выбрала эту тему, мне объяснили: “А, это у вас проблема традиций и новаторства, очень, очень интересно. Раскройте традиции, раскройте новаторский характер советской литературы, установите преемственность и т. д.”. Так я села за работу. А когда окончила ее — мне было ясно, что я не нахожу этого всего в литературе, что для меня есть реализм, есть искусство большое и настоящее и что я никак не могу “сделать выводы”, которые мне подсказывает мой научный руководитель⁵¹.

газета” в августе 1951 года декларировала: “Товарищ Сталин поставил перед всем нашим искусством задачу создания советской классики. [...] Наши люди назовут советской классикой произведения, отличающиеся высоким идейным содержанием, глубоко правдивые, в которых прежде всего будет дана широкая, содержательная картина жизни страны, совершающей переход от социализма к коммунизму” (*За советскую классику!*, [редакционная], “Литературная газета”, 1951, 96, с. 1).

⁴⁸ Ср.: O. Johnson, *The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?*, “The Slavic Review”, 2011 (LXX), 4, с. 819-843.

⁴⁹ Е. Добренко, *Фундаментальный лексикон: Литература позднего сталинизма*, “Новый мир”, 1990, 2, с. 237.

⁵⁰ Фамилию Сталина на Аллилуева она сменила только месяцем позднее, в сентябре 1957 года.

⁵¹ Цит. по: *Письмо Светланы Сталиной Илье Эренбургу*, “Вопросы литературы”, 1995, 3, с. 301. Примечательно, что сам Фрезинский, в чьем собрании хранится подлинник письма, в книге *Писатели и советские вожди: Избранные сюжеты 1919-1960 годов* (Москва 2008) дает неверную ссылку на первую публикацию материала, путая номер журнала: “Вопросы литературы. 1995. № 5” (с. 607).

февраля “Литературная газета” из выпуска в выпуск публиковала раздел “Писатели — кандидаты в депутаты Верховного Совета СССР” на целый разворот.

⁴⁶ В. Некрасов, *Через сорок лет... (Нечто вместо послесловия)*, “В окопах Сталинграда”, London 1988, с. 294. По всей видимости, решение о присуждении премии тексту Некрасова, вычеркнутому из списка лично Фадеевым (председателем Комитета), принадлежит непосредственно Сталину, о чем говорят свидетельства современников (например, Вс. Вишневского (см.: Ibidem).

⁴⁷ Установка на создание “советской классики” была едва ли не ведущей в конце 1940-х — начале 1950-х годов, когда социалистический реализм достиг вершинной точки. Так, “Литературная

Это суждение совершенно отчетливо смыкается со словами Фадеева из работы, датированной апрелем 1956 года, о том, что “формы реализма столь многообразны, что их нельзя объять никакой догмой”⁵² (ниже о “догме” будет писать и корреспондентка Эренбурга). Отразившиеся в приведенном фрагменте письма соображения эстетического толка сразу же провоцируют вопрос о том, оказывается ли эта “разница ‘реализмов’” ощутимой в отношении к ‘плохим’ книгам, о которых Сталина ничего не писала. Довольно отчетливо проводимое в этом письме деление канонических соцреалистических текстов на ‘хорошие’ (т. е. максимально дистанцированные от соцреалистической эстетики) и хоть и не называемые прямо, но подспудно подразумевающиеся ‘плохие’ (т. е. лишенные подлинного эстетического содержания, являющиеся образчиками т. н. “режима литературы”) (М. Чудакова) — тупиковый теоретический подход, опирающийся в своей аргументации не на утверждение, а на негацию. Очевидно, что такая дифференциация материала вступает в конфликт с самой логикой его организации: удостоенные Сталинской премии тексты оказываются соположенными — по меньшей мере в институциональном контексте — как произведения “выдающиеся”, то есть не “относительно хорошие”, а “абсолютно хорошие”⁵³ (что бы под этим ни подразумевалось). В передовой статье *Новый отряд лауреатов Сталинских премий*, напечатанной 27 июня 1946 года в “Правде”, прямо утверждалось: “Сталинские лауреаты — это лучшие из лучших. Их сотни. А за ними — тысячи и десятки тысяч превосходных работников, представивших свои труды на соискание премии”⁵⁴. Позднее в издательстве “Советский писатель” было издано несколько сборников статей, посвященных премированным произведениям⁵⁵.

В них так называемый критерий ‘художественного качества’ был дискредитирован окончательно⁵⁶. Иначе говоря, текст, отмеченный Сталинской премией, попросту не мог быть охарактеризован в терминах традиционной эстетики; следовательно, эстетическая ценность или ее отсутствие не воспринимались как релевантные параметры, посредством которых произведения подразделялись на произведения ‘относительно хорошие’ и ‘абсолютно хорошие’. Стало быть, логика формирования и структурирования соцреалистического канона базируется на иных основаниях, слабо соотносящихся с механизмами складывания литературных канонов и принципами циркуляции текстов в неталитарных системах.

Рассуждая о послевоенной литературе, Евгений Добренко пишет, что перед нами предстает

замкнутая, строго иерархическая система, на одном полюсе которой “высокая литература” с ее героикой, а на другом “легкая”, комедийная, вполне опереточная по строю и сюжету [...] На обоих полюсах — праздник, счастье, счастливый финал, хотя главным был “высокий” — функционально-производственный полюс⁵⁷.

О степени строгости иерархической организа-

1949; *Советская литература на подъеме: Лауреаты Сталинской премии 1949 г.: Сборник статей*, Москва 1951; *Выдающиеся произведения литературы 1950 г.: Сборник статей*, Москва 1952; *Выдающиеся произведения литературы 1951 г.: Сборник статей*, Москва 1952.

⁵² В период позднего сталинизма вопрос о “художественном качестве” произведений лишь изредка возникал на страницах периодики. В подавляющем большинстве случаев его появление сопровождало и как бы оправдывало кадровые перестановки в писательских организациях. Так произошло и в конце 1948 года, когда в очередном выступлении Фадеев заявил: “Вопросы идейные [...] нельзя отрывать от вопросов художественного качества. То, что подчас в ряде идейно-ценных произведений мы прощаем недостатки формы, противоречит классической традиции русской литературы. Одним из основных проявлений слабости журнала ‘Звезда’ и является недостаточная требовательность его редакции к художественному качеству” (цит. по: *Принципиальность, высокая требовательность! Выступление А. Фадеева*, “Литературная газета”, 1948, 96, с. 3). В считанные дни после выступления Фадеева тайным голосованием был избран новый состав правления Ленинградского отделения ССП (см.: *За критику и самокритику, за новый творческий подъем: На собраниях ленинградских писателей*, “Литературная газета”, 1948, 96, с. 3). Подробнее об избегании соцреалистической теории анализа эстетических категорий см.: Л. Геллер, *Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи*, в *Соцреалистический канон: Сборник статей*, Санкт-Петербург 2000, с. 434-448.

⁵⁷ Е. Добренко, *Фундаментальный лексикон*, указ. соч., с. 243.

⁵² А. Фадеев, *Собрание сочинений: В 5 томах*, т. 5, Москва 1961, с. 236 (впервые: “Новый мир”, 1957, 2, с. 213).

⁵³ Стенограмма первого заседания Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. 16 сентября 1940 г., Москва, Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 1, л. 4.

⁵⁴ “Правда”, 1946, 151, с. 1.

⁵⁵ См., например: *Новые успехи советской литературы. Лауреаты Сталинских премий в 1948 г.: Сборник статей*, Москва

ции можно спорить, потому как конфигурация произведений в соцреалистическом каноне далеко не всегда определяется критерием патетики, но во многих случаях объясняется куда более прихотливыми и даже прагматическими факторами: необходимостью регулирования внешнеполитической обстановки (особенно в странах Балтии и государствах новообразованного ‘социалистического лагеря’), потребностью в установлении патронажа над национальными культурами республик и т. д. Тем не менее фиксируемый Добренко факт герметической цельности этого массива текстов не вызывает сомнений. Более того, последовательно проводимая им мысль о статичности этой системы⁵⁸ не только подчеркивает относительную упорядоченность и целостность послевоенного литературного канона, но косвенно указывает на синтетический характер всей позднесталинской соцреалистической культуры. Вместе с тем, Светлана Сталина также достаточно прямо пишет и об искусственном нагнетании регрессивных тенденций в ‘советском литературоведении’⁵⁹. Применение одних и тех же “известных всем высушенных догм”⁶⁰ к образцам соцреалистической художественной продукции, произведенным в принципиально разные периоды развития системы, создавало видимость монолитности искусства сталинизма. В истории сталинской культуры без труда можно обнаружить множество примеров такого ретроспективного ‘теоретического’ освоения писательских практик не только имперского, но и раннесоветского периодов. Так, вовлеченный в проект создания *Истории советской литературы* Зелинский в начале 1940-х писал Шмидту о том, что “в годы самого ‘разгула нэпа’ у нас вышли самые чистые духом и самые обаятельные

произведения социалистического реализма”⁶¹; к числу этих произведений, по мысли адресанта, относились *Разгром* Фадеева и лирика Маяковского 1918-1928 годов. В этом случае мы имеем дело с намеренным укоренением эстетического режима, имеющим своей целью фиктивное установление ‘закономерности’ культурного развития и утверждение соцреализма в качестве логического итога этого развития. В то же время показавшая свою гибкость в послевоенный период литературная критика — а с ней и вся, по словам Ермилова, “боевая теория литературы”, — не обеспечивали и не могли обеспечить устойчивость этой системы в ситуации ее постоянного внутреннего переустройства. Между тем соцреалистический канон, основывавшийся на текстуальных практиках, во все не являлся сугубо литературным, но в равной мере определял целостный характер всей позднесталинской культуры, тогда как единство этого канона было обеспечено сложно организованной институциональной системой, важнейшее место в которой занимал институт Сталинской премии.

Особый статус в подобной ситуации приобретал текст. Об этом свидетельствует пристальное внимание Комитета и лично Сталина непосредственно к текстам, при условии практически полной нейтрализации индивидуально-авторского аспекта в вопросе принятия решений о присуждении наград⁶². Премию могли присудить посмертно, как это произошло в случае с В. Шишковым (за роман-эпопею в трех книгах *Емельян Пугачев* — Сталинская премия первой степени за 1943-1944 годы; фактически присуждена в 1946 году)⁶³,

⁵⁸ Е. Добренко, *Фундаментальный лексикон*, указ. соч., с. 243.

⁵⁹ Ср.: “[...] у каждого из нас, да и у других наших коллег, есть десятки интересных мыслей об искусстве, но мы никогда их не произносим вслух в те моменты, когда нам представляется трибуна научной конференции и страницы журнала”, (*Письмо Светланы Сталиной Илье Эренбургу*, указ. соч., с. 300). Симптоматично в этом контексте и название передовой статьи в июньском номере “Правды” за 1953 год *Преодолеть отставание литературоведения* (“Правда”, 1953, 160, с. 1).

⁶⁰ *Письмо Светланы Сталиной Илье Эренбургу*, указ. соч., с. 300. В этом суждении Сталиной параллелизм с приведенными выше словами Фадеева также очевиден.

⁶¹ Цит. по: “*Мы предчувствовали полыханье...*”: *Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Документы и комментарии. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г.*, кн. 1, Москва 2015, с. 386.

⁶² Особняком стоят лишь два случая, когда премию за 1942 год (по разрешению Совета народных комиссаров) присудили за “многолетние выдающиеся достижения в области литературы” В. Вересаеву и А. Серафимовичу (см.: О Сталинских премиях за выдающиеся работы в области науки и изобретательства, искусства и литературы за 1943 год, 9 декабря [1943 г.], Москва, Государственный архив Российской Федерации, ф. Р-5446, оп. 1, ед. хр. 221, л. 188). Подробнее см.: Д. Цыганов, *Сталинская премия по литературе*, указ. соч., Москва 2023, с. 192.

⁶³ Не совсем самоочевидный пример из-за специфических особенностей функционирования Премии в военное время. Постановление о присуждении премии было опубликовано в “Правде”

С. Нерис (за сборник стихов *Мой край* – Сталинская премия первой степени за 1946 год; фактически присуждена в 1946 году)⁶⁴ или А. Толстым (за драматическую повесть *Иван Грозный* в двух частях – Сталинская премия первой степени за 1943–1944 годы; фактически присуждена в 1946 году)⁶⁵. Премию могли присудить и за произведение, на самом деле не принадлежавшее перу лауреата, как это имело место в случае с пьесой якобы А. Сухова *Рассвет над Москвой* (Сталинская премия второй степени за 1950 год; фактически присуждена в 1951 году), автором которой он не являлся. Более того, присуждение Сталинской премии, вопреки расхожим представлениям, не гарантировало писателю ‘неприкосновенность’: в истории литературы сталинизма мы находим множество примеров (от М. Алигер, Н. Асеева и М. Исаковского до В. Катаева, В. Некрасова и А. Фадеева), когда за присуждением награды литератору почти сразу же следовала жестокая показательная травля. В связи с изменением статуса соцреалистического текста в культурной ситуации 1940-х годов примечателен протест Сталина, отраженный в воспоминаниях Симонова, на предложение главного редактора журнала “Октябрь” и автора эпопеи в четырех книгах *Бруски* (1928–1937) Ф. Панферова премировать в 1948 году романы *Кавалер Золотой Звезды*⁶⁶ С. Ба-

баевского и *Алитет уходит в горы* Т. Семушкина не целиком, а только вышедшие в печати части, “таким образом поощрив молодых авторов”: “Сталин не согласился. – Молодой автор, – сказал он, – Что значит молодой автор? Зачем такой аргумент? Вопрос в том, какая книга – хорошая ли книга? А что же – что молодой автор?”⁶⁷. Показателен и эпизод из воспоминаний Ю. Трифонова:

[...] Рассказывали, что на заседании Комитета по премиям, когда обсуждалась моя кандидатура, кто-то сказал: “Он сын врага народа”. Не помню уж кто, то ли [М.С.] Бубеннов, то ли кто другой из этой компании. Была минута ужаса. Сталин присутствовал, и было сказано для его ушей. Но он спросил: “А книга хорошая?”. В самом вопросе уже содержался намек на ответ, и Федин нашел мужество сказать: “Хорошая”. Повесть была выдвинута на вторую премию, ей дали третью⁶⁸.

Об этом же в 1952 году писала и М. Шагинян (в те годы она требовала чуть ли не отобрать премию у Трифонова) в статье *О критике и самокритике в литературной работе*: “Огромную роль тут (в работе писателя. – Д.Ц.) играет старое понимание своей роли, как автора книги”⁶⁹. (Своего рода бартовская “смерть автора” по-сталински!)⁷⁰. И далее Шагинян отмечала:

политические и культурные сдвиги, явились новые люди и где грани, отделяющие деревню от города, стираются с каждым днем. *Кавалер Золотой Звезды* С. Бабаевского и *Горячие ключи* Е. Мальцева – хорошие книги. Но этим писателям надо еще много работать над художественным словом, изобразительной стороной своего творчества, бороться с многословием” (Ф. Gladков, *Советская литература на новом подъеме*, “Культура и жизнь”, 1949, 23, с. 1).

27 января 1946 года.

⁶⁴ Постановление о присуждении премии было опубликовано в “Правде” 7 июня 1947 года.

⁶⁵ На одном из пленумов в феврале 1948 года Н. Акимов на реплику Фадеева о соблюдении некоторых правил премирования умерших кандидатов ответил: “Если бы нашлась новая пьеса Чехова, я бы не возражал против [премирования]”, (Стенограмма пленарного заседания Комитета по Сталинским премиям, 16 февраля 1948 г., Москва, Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 25, л. 139).

⁶⁶ До присуждения Бабаевскому Сталинской премии его роман критикой оценивался как не вполне отвечающий критерию “художественного качества”. Например, Т. Мотылева отмечала в тексте привкус идиллической умиленности, влияние ложной романтики, но призывала не преуменьшать “заслуги Бабаевского” (см.: Т. Мотылева, *Об утверждающем и критическом начале в социалистическом реализме*, “Октябрь”, 1947, 12, с. 154). Хоть исполнение оказалось гораздо слабее замысла, роман оценил лично Сталин. После этого критика сменила тон в оценках. В августе 1949 года Ф. Gladков уже не смел критиковать содержательные аспекты текста, лишь бегло отмечая несовершенство формы: “Небогата еще наша литература и книгами о колхозной деревне, в которой произошли огромные общественно-

⁶⁷ К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 167. Порой фигура автора до такой степени обезличивалась, что даже в обстановке тотальной тирании удавалось “протаскивать” в печать опальных авторов. Именно поэтому Симонову удалось получить у Сталина разрешение напечатать в “Новом мире” *Партизанские рассказы* Зощенко (см.: Ivi, с. 140).

⁶⁸ Цит. по: Ю. Трифонов, *Записки соседа*, “Дружба народов”, 1989, 10, с. 18.

⁶⁹ М. Шагинян, *О критике и самокритике в литературной работе*, “Литературная газета”, 1952, 6, с. 3.

⁷⁰ Интересно, что Берггольц уловила эту тенденцию еще в 1945 году. В статье *Испытание миром*, рассуждая о поэме Твардовского, она заметила: “Кстати, вот у нас много говорят об ‘образе’, который создан писателем, о том, правилен или нет, хорош или нет ‘образ’, т. е. герой, и почти никогда не говорят о самом авторе – поэте, писателе, об его образе, об его личности и душе, проступающей в произведении [...]. Правда, надо сказать, что зачастую в этом виноват сам автор, не имеющий фигуры” (цит. по: “Литературная газета”, 1945, 47, с. 3). Нет сомнения в том, что Берггольц, близкая филологическим кругам, апеллировала к виноградовской идее “образа автора”, волновавшей ученого еще с начала

Неизмеримо вырос круг действия советской книги. Мы помним время тиражей в три тысячи (меньше, чем потребно теперь для одних московских библиотек!); мы помним время, когда советскую книгу надо было внедрять, пропагандировать, когда мы только завоевывали читателя [...]. Но с тех пор советская книга завоевала миллионы, десятки миллионов читателей внутри страны; сотни миллионов, если считать Китай и страны народной демократии. По нашим книгам учатся строить социализм. Они сделались могучим орудием пропаганды нового мира⁷¹.

Большинство номинированных на Сталинскую премию текстов первоначально существовало не в виде отдельных книжных изданий, а — в зависимости от объема — в формате полных или же разделенных на фрагменты публикаций в ‘толстых’ литературных журналах и, в исключительных случаях, в газетах (например, пьеса К. Симонова *Русские люди* (1942) была напечатана в 4-х июльских номерах (№ 194-197) “Правды” за 13-16 июля 1942 года; в том же году в 4-х августовских номерах (№ 236-239) “Правды” за 24-27 августа в переводе с украинского языка была опубликована пьеса А. Корнейчука *Фронт* (1942)⁷². Многие романы, позднее отмеченные премией, были напечатаны в “Романе-газете”, выходявшей тиражом до 500.000 экземпляров. Среди них: *Дмитрий Донской* С. Бородин (1942. № 6-8), *Молодая гвардия* А. Фадеева (1946. № 1-3), *Первые радости* К. Федина (1946. № 7-8), *Люди с чистой совестью* П. Вершигоры (1946. № 11-12), *Счастье* П. Павленко (1947. № 11-12), *Кружилиха* В. Пановой (1948. № 6), *Кавалер золотой звезды* С. Бабаевского (1948. № 8-10), *Иван Иванович* А. Коптяевой (1950. № 11-12), *Жатва* Г. Николаевой (1951. № 4-5) и др. В свете этого важным обстоятельством видится то, что отдель-

ным книжным изданием большинство из названных текстов выходили уже после официальных известий о присвоении авторам лауреатских званий. Выход отмеченных высшей наградой текстов многотысячными тиражами в главных издательствах (ГИХЛ, “Советский писатель”, “Молодая гвардия”, “Московский рабочий” и др.), включение их в литературные серии (“Библиотека избранных произведений советской литературы 1917-1947”, “Библиотека советского романа”, “Советская драматургия 1917-1947” и др.) или сборники (например, *Русская советская поэзия: Сборник стихов, 1917-1952*) и, как следствие, обязательная комплектация этими изданиями библиотечных фондов (в т. ч. школьных) не только обуславливали ‘включение’ произведений в оформлявшийся соцреалистический канон, но и определяли их конфигурацию в этой системе⁷³.

КУЛЬТУРУ — В МАССЫ:

СТАЛИНСКАЯ ПРЕМИЯ И ‘МАССОВИЗАЦИЯ’ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОДУКЦИИ

Сталинская премия как институциональный механизм была связана не только с созданием “костяка художественной структуры” (И. Голомшток) — собственно ‘ядра’ послевоенного эстетического канона, но и с постепенным упрочением констант “формуемого” мышления, с овеществлением “сверхреальности” (Б. Гаспаров) соцреалистического текста. Это обстоятельство может открывать новые пути интерпретации сталинского желанья “избежать такого явления, при котором писатель напишет одно хорошее произведение, а потом

1920-х годов. Терминологически эта идея оформилась уже в книге *О художественной прозе* (Москва-Ленинград 1930). Сходный взгляд на эту проблему см. в: Э. Надточий [Б. Гройс], *Друк, товарищ и Барт (несколько вопрошаний о месте социалистического реализма в искусстве XX века)*, “Даугава”, 1989, 8, с. 114-124.

⁷¹ М. Шагинян, *О критике и самокритике в литературной работе*, указ. соч., с. 3.

⁷² Газетные публикации художественных текстов наиболее характерны для военного периода. Полный подневный перечень произведений (прозаических, поэтических, драматических), опубликованных в центральной периодической печати в 1941-1945 годах из фондов ГБЛ (ныне — РГБ), см. в: *Советские писатели в Великой Отечественной войне: Библиографическая хроника*, “Новый мир”, 1958, 2, с. 129-196.

⁷³ Неслучайно партийное руководство придавало такое большое значение полиграфическому оформлению книжных изданий. Почти сразу после победы над Германией, в июле 1945 года, ЦК ВКП(б) принял постановление “О полиграфическом оформлении книг”, в котором жесткой критике подверглось руководство ОГИЗа за “кустарное”, “низкопробное” книгоиздательство (см.: *О партийной и советской печати: Сборник документов*, Москва 1954, с. 554-556). В то же время книга в сталинском СССР становилась пространством сосуществования разных видов искусства (например, литературного и изобразительного), оформления единого соцреалистического канона (ср., например, многочисленные случаи издания повести Б. Полевого *Повесть о настоящем человеке* (1946) и иллюстрациями Н. Жукова, также отмеченными Сталинской премией за 1950 год).

живет на него и ничего не делает. А то написали по хорошему произведению, настроили себе дач и перестали работать. Нам [...] надо, чтобы этого не было”⁷⁴. Важной для Сталина, по-видимому, оказывалась идея создания целого комплекса моделей, которые и должны были воплотить в себе основополагающие принципы и стратегии ‘зрелого’ национального сознания, чьей детерминантной становилась мысль о превосходстве русского народа над другими и принципиально важная для Сталина идея величавости нации. В связи с этим куда более важными являлись не индивидуальные номинации, рекордсменами в которых были ‘литературный генерал’ Симонов (шестикратный лауреат)⁷⁵, драматург А. Корнейчук (пятикратный лауреат)⁷⁶ и три четырехкратных лауреата (П. Павленко, Н. Вирта и С. Маршак), а конгломераты премий, объединенных одним литературным сюжетом. Первое место по количеству лауреатских званий среди этих комплексов произведений занимает *Молодая гвардия* (семь Сталинских премий: за роман (1945, I), спектакли Московского театра драмы (1946, I) и Ленинградского Малого оперного театра (1950, II), фильм (1948, I), музыку оперы (1950, II), симфоническую поэму (1951, III) и картину (1948, III); далее следуют *Незабываемый 1919-й* (пять Сталинских премий), *Непокоренные* (четыре Сталинские премии), *Заговор обреченных* (четыре Сталинские премии), *От всего сердца* (четыре Сталинские премии). Однако не всегда определенная Сталиным иерархическая конфигурация была созвучна итогам индивидуальной читательской деятельности потребителей литературной соцреалистической продукции⁷⁷, но в тех случаях, когда имело место совпа-

дение, мы вынуждены констатировать максимально бурную реакцию.

К моменту сталинского шестидесятилетия реципиент нового типа в известной степени уже был сформирован, а диапазон его притязаний, “горизонт ожидания” подвергся максимальной редукции⁷⁸. 13 июля 1940 года ЦК ВКП(б) принял постановление “О работе Гослитиздата и тематическом плане издания художественной литературы на 1940 год”⁷⁹, в котором содержалось требование ужесточить контроль за предпубликационной подготовкой рукописей. Закономерным следствием этого постановления стало осязаемое сокращение потока печатной продукции, поступавшей на рынок. (При этом речь шла отнюдь не об уменьшении тиражей, а именно о сокращении книжного разнообразия.) Закономерные результаты не заставили себя ждать. Так, например, в феврале 1941 года по данным девяти районных библиотек Москвы самыми популярными книгами оказались: *Пятьдесят лет в строю* А. Игнатъева (12.933 заказов), *Тихий Дон* М. Шолохова (11.788 заказов), *Севастопольская страда* С. Сергеева-Ценского (7.274 заказа), *Педагогическая поэма* А. Макаренки (4.729 заказов), *Два капитана* В. Каверина (4.682 заказа) и *Петр I* А. Толстого (4.90 заказов)⁸⁰. Однако ‘формовка’ этого реципиента все еще продолжалась, и военные годы не только не характеризуются перерывом в данном процессе, но даже могут быть восприняты как своеобразный ‘плацдарм’ для стремительного

в третьем случае вкус не изменял ему. В других случаях изменял. Резкая, нервная манера письма, полная преувеличений, гиперболических подробностей, свойственная, скажем, Василевской, была ему по душе. Он любил эту писательницу и огорчался, когда она кому-то не нравилась. В то же время ему нравились вещи совершенно другого рода: книги Казакевича, *В окопах Сталинграда* Некрасова” (К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 205).

⁷⁴ К. Симонов, *Глазами человека моего поколения*, указ. соч., с. 125.

⁷⁵ 3 премии первой степени (1941, 1946, 1948) и 3 премии второй степени (1942, 1943-1944, 1949).

⁷⁶ 3 премии первой степени (1934-1940, 1941, 1942), 1 премия второй (1948) и 1 премия третьей (1950) степеней.

⁷⁷ Здесь следует сказать о специфическом художественном вкусе Сталина, который не всегда совпадал с оценками произведений широкой общественностью. К. Симонов писал: “Вкус его отнюдь не был безошибочен. Но у него был свой вкус. Не буду строить домыслов насчет того, насколько он любил Маяковского или Пастернака, или насколько серьезным художником считал Булгакова. Есть известные основания считать: и в том, и в другом, и

⁷⁸ Об этом реципиенте в контексте иных культурных практик см.: Г. Янковская, *Художественное просвещение и провинциальный зритель советского искусства в годы позднего сталинизма*, “Проблемы истории, филологии, культуры”, 2006, 16-3, с. 334-342; Idem, *Советское искусство в годы позднего сталинизма и “рядовой зритель”*, “Magistra Vitae”, 2018, 1, с. 39-45.

⁷⁹ Документ частично опубл. в кн.: *О партийной и советской печати*, указ. соч., с. 481-482.

⁸⁰ См.: *Факты и цифры: Книга, библиотеки, читатели...*, “Литературная газета”, 1941, 12, с. 6.

изменения параметров мышления ‘массового читателя’ и реорганизации самой читательской аудитории (потенциальных потребителей соцреализма) уже в послевоенный период. 22 апреля 1943 года СНК СССР принял постановление № 422 “О государственном централизованном фонде литературы для восстановления библиотек, разрушенных фашистами” за подписью В. Молотова, организовывавшее “добровольный сбор книг от населения для комплектации библиотек, разрушенных фашистами”⁸¹. Этот на первый взгляд ничем не примечательный документ на деле решал сразу две ключевые задачи: наполнение областных и краевых библиотек из фонда литературы при Наркомпросе РСФСР и опустошение домашних библиотек отнюдь не многих, но еще уцелевших ‘бывших людей’. Тем самым провоцировался закономерный спрос лишившейся личных книжных собраний интеллигенции на услуги библиотек и на выпускаемую книжную продукцию, львиную долю которой составляли соцреалистические тексты. По всей видимости, Сталин стремился уйти от нарочитой стратификации общества, ‘слить’ так называемую интеллигенцию с номинально деклассированной массой, уравнивая их читательский репертуар. Об этом свидетельствуют и наблюдения приближенного к вождю Симонова, писавшего, что Сталин “раз в год пробовал прощупать пульс интеллигенции через нас самих и через разговор с нами о тех книгах, которые пишутся и издаются”. Другой вопрос, насколько ему это удавалось.

Появление ‘массового реципиента’ как полноценного участника литературного производства метрополии — принадлежность именно сталинской эпохи. Если попытаться суммировать основные признаки этого усредненного реципиента, то мы получим следующий социологический портрет. ‘Массовый читатель’ периода сталинизма, вопреки сложившимся в науке представлениям о структуре литературного процесса 1930-1950-х годов, осваивал печатную литературу не по оста-

точному принципу. Он не воспринимал современную ему литературную ситуацию как ущербную или неполноценную в силу нескольких весомых обстоятельств. Во-первых, он попросту не мог даже приблизительно представить тот объем написанных, но по какой-либо причине не изданных текстов, которые и составили, по выражению М. Чудаковой, альтернативные “соцреалистической доктрине” потоки, “ушедшие под землю — в русло литературы, уже не выходявшей на “дневную поверхность” (Д. Лихачев) печатной жизни”⁸². Во-вторых, активно функционировала индустрия литературного производства: работал ССП СССР⁸³ и его региональные отделения, как в Советском Союзе, так и за его пределами огромными тиражами издавались советские ‘классики’ — лауреаты Сталинской премии, на язык “великорусского пролетариата” (В. Ульянов-Ленин) делались многочисленные переводы с национальных языков советских республик⁸⁴, авторам вручались всевозможные награды и премии, главной из которых, несомненно, была именно Сталинская. Иллюзия полноценности поддерживалась и деятельностью института профессиональной литера-

⁸² М. Чудакова, *Избранные работы: Литература советского прошлого*, т. 1, Москва 2001, с. 311.

⁸³ Подробнее см.: С. Апу, *The Soviet Writers' Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin*, Evanston-Illinois 2020; Idem, *Gruppovshchina and "Communitas" in the Soviet Writers' Union, 1932-1949*, “Codex manuscriptus”, 5, Moskva 2024, с. 129-155.

⁸⁴ Разветвленный институциональный комплекс, обеспечивавший полноценное функционирование проекта “многонациональной советской литературы” в специфических условиях сталинской “культурной стройки”, включал не только множество республиканских писательских организаций, подчиненных московскому центру, но и объемный переводческий ресурс, формировавшийся по большей части из “неблагонадежных” писательских кадров, по тем или иным причинам лишившихся возможности прямо участвовать в литературном производстве. В основном переводами с языков национальных республик занимались не профессиональные филологи, а опальные или “молчавшие” поэты (см. подробнее: Е. Земскова, *Переводчики с языков национальных республик в советской литературной критике середины 1930-х гг.*, “Новый филологический вестник”, 2016, 4, с. 167-177; С. Витт, *Концепт “советская школа перевода” — дитя позднего сталинизма*, в *Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы, 1954 год*, Санкт-Петербург 2018, с. 309-346; Idem, *Between the Lines: Totalitarianism and Translation in the USSR*, in *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam-Philadelphia 2011, с. 149-170).

⁸¹ См.: Постановление СНК СССР № 422 “О государственном централизованном фонде литературы для восстановления библиотек, разрушенных фашистами”, 23 апреля 1943 г., Москва, Государственный архив Российской Федерации, ф. 5446, оп. 1, ед. хр. 213, л. 140.

турной критики, возбуждавшего многочисленные дискуссии и полемику по поводу тех или иных литературных и околотрудовых событий. С этим фактом связано еще одно, возможно самое значительное среди названных обстоятельство: агентность ‘массового читателя’ неуклонно росла, сам он становился непосредственным участником литературного процесса, наравне с критиком, ощущал определенные привилегии как бы занимаемого им ‘экспертного’ положения⁸⁵. “Литературная газета” в конце 1948 года в передовой статье *Советский читатель* провозглашала: “Неразрывное единство писателей и читателей является одной из форм выражения того единства всего советского народа, которое столь характерно для нашего общества”⁸⁶. Свидетельством этому становились многочисленные письма, как адресуемые непосредственно писателям⁸⁷, так и направляемые в редакции, публиковавшиеся в периодике, повсеместно организуемые читательские конференции и т. д. Особого внимания заслуживает также случай “коллективного осуждения” “ленинградскими рядовыми читателями” повести Зощенко *Перед восходом солнца*, выразившегося в виде полноценной журнальной публикации с заглавием *Об одной вредной повести*⁸⁸ (опубл.: Большевик. 1944. № 2). Стоит отметить, что такая ситуация была характерна только для сферы культурного производства, потому как лишь в ней ре-

ципиент ощущал свою компетентность, осознавал, что его мнение обладает весом⁸⁹. Так, Шагинян в 1952 году в статье *О критике и самокритике в литературной работе* писала:

Миллионы наших читателей не пассивны. Они строят ту самую жизнь, которую мы описываем, и понятно их горячее стремление принять какую-то долю участия в нашей работе. Отсюда огромное количество писем в адрес писателей с желанием указать ошибки и неточности; письма читателей в редакции газет, иной раз содержащие очень ценную критику; выступление читателей на многочисленных конференциях при библиотеках, в вузах, в избах-читальнях с деловыми замечаниями. Народ дает нам понять, показывает нам то последующее творческое действие книги, какое происходит по окончании нашей работы над ней⁹⁰.

Вместе с тем фигура читателя как важнейшая пресуппозиция создания эстетического канона оказывалась выключенной из производственной системы сталинского литературного проекта. Иначе говоря, читательский спрос или его отсутствие не влияли на издательскую практику, а реципиент выступал не как стимул культурного производства, но лишь как вынужденный потребитель итогов этого производства. В содокладе на Втором съезде писателей Симонов по этому поводу отмечал:

[...] я хочу обратить внимание на то, что когда в одном году признаются выдающимися произведениями сразу двадцать книг прозы, то ведь за всеми этими книгами стоят авторы, в том числе и авторы молодые, живые люди, которым трудно отказать себе в ощущении, что они действительно являются авторами выдающихся произведений, раз именно такая оценка их работы освещена высоким решением Комитета по Сталинским премиям и раз их книги по неверной, но твердо сложившейся издательской практике автоматически получили преимущественное право на издания и переиздания, вне зависимости от их оценки читателем⁹¹.

Все эти черты, сформировавшие облик читателя сталинской эпохи и определившие специфику

⁸⁵ См.: Л. Кассиль, *Приметы нового читателя*, “Литературная газета”, 1947, 49, с. 3.

⁸⁶ *Советский читатель*, [редакционная], “Литературная газета”, 1948, 96, с. 1.

⁸⁷ См., например: *Писатели в Отечественной войне 1941-1945 гг.: Письма читателей*, Москва 1946; “Очень прошу ответить мне по существу...”: *Письма читателей М.А. Шолохову, 1929-1955*, Москва 2020; “К Вам с письмом советский читатель...”: *Письма читателей М.А. Шолохову. 1956-1984*, Москва 2022. Нередкими являются случаи, когда и художественный текст, и читательские письма публиковались под одной обложкой (ср.: А. Твардовский, *Василий Теркин (книга про бойца)*. *Письма читателей “Василия Теркина”*. Как был написан “Василий Теркин” (ответ читателям), Москва 1976).

⁸⁸ Название было предложено А. Ждановым, которому А. Маханов 11 января 1944 года направил письмо с просьбой опубликовать эту статью в “Ленинградской правде”. Жданов в резолюции отметил, что статью следует публиковать в “Правде” (см.: “Литературный фронт”: История политической цензуры 1932-1946 гг., с. 106-107).

⁸⁹ Ощущение это усердно навязывалось решениями властной ‘верхушки’: важным обстоятельством, например, оказывается то, что одним из главных поводов ликвидации литературно-художественного журнала “Ленинград” стало отсутствие “интереса для читателей”; эта претензия уже в докладной записке Агитпропа ЦК А. Жданову от 7 августа 1946 года предваряет упреки в публикации “малохудожественных и идейно порочных произведений” (см.: “Литературный фронт”: История политической цензуры 1932-1946 гг., с. 195).

⁹⁰ М. Шагинян, *О критике и самокритике в литературной работе*, указ. соч., с. 3.

⁹¹ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет*, Москва 1956, с. 107.

читательских практик, оказались намного устойчивее и долговечнее тех условий, в которых они возникли. Во многих современных исследованиях в области социологии чтения в России отмечается наследование современным читательским сообществом тех стратегий чтения и — шире — восприятия литературных текстов, которые оформились еще в первой половине прошлого столетия. В частности, исследовательница современных читательских практик Анна Герасимова, обращаясь к анализу упомянутой книги Добренко 1997 года, небезосновательно указывает на то, что характерные для середины 1920-х — начала 1930-х годов “эстетические требования неподготовленного читателя [...] остались почти совершенно неизменными, за вычетом лишь одной пресуппозиции: права выносить негативное суждение”⁹². При всей сомнительности довода об отсутствии у современного читателя права на негативные оценки⁹³, обоснованность главного тезиса Герасимовой не может вызывать споров. В этой перспективе не возникает сомнения в том, что многочисленные просьбы к Шолохову прояснить дальнейшую судьбу персонажей *Тихого Дона* середины 1930-х годов, травля Пастернака за “клеветнический роман” в разделе “Гнев и возмущение: Советские люди осуждают действия Б. Пастернака” “Литературной газеты” (№ 131 (3942)) от 1 ноября 1958 года и “антисорокинская манифестация”, проведенная общественной организацией “Идущие вместе” перед зданием Большого театра в конце июня 2002 года

и сопровождавшаяся почти ритуальным уничтожением книг Сорокина, — явления, в основе которых лежат одни и те же принципы организации и структурирования читательского сообщества.

Ответ на вопрос о том, какой была реакция широкой читательской аудитории тех лет на произведения сталинских лауреатов, нагляднее всего дает повсеместно организованная во второй половине 1940-х годов библиотечная статистика (эта практика существовала и раньше, но должным образом отлажена была лишь в послевоенный период). Ее показатели были отражены в статье П. Гурова *Что читают молодые читатели московских библиотек из советской художественной литературы* (опубл.: Библиотекарь. 1948. № 8):

Из 780 опрошенных молодых читателей 390 назвали своей любимой книгой *Молодую гвардию* А.А. Фадеева, 170 — *Как закалялась сталь* Н.А. Островского, 108 — *Повесть о настоящем человеке* Б.Н. Полевого, 77 — *Два капитана* В.А. Каверина, 38 — *Люди с чистой совестью* П.П. Вершигоры, 34 — *Непокоренные* Б.Л. Горбатова, 23 — *Порт-Артур* А.Н. Степанова, 18 — *Чапаев* Д.А. Фурманова, 15 — *Зою* М.И. Алигер, 13 — *Петр Первый* А.Н. Толстого, 12 — *Спутники* В.Ф. Пановой, а также *Василия Теркина* А.Т. Твардовского и *Хождение по мукам* А.Н. Толстого⁹⁴.

Об отношении массовой читательской аудитории к книгам, получившим Сталинскую премию, позволяет судить еще одно примечательное обстоятельство: изданные до 1953 года экземпляры (особенно те, на форзацах которых была информация о присуждении их автору высшей писательской награды) очень часто имеют различные дарственные и памятные надписи⁹⁵. Особенно показательным этот факт становится в связи с достаточно высокой стоимостью преподносимых в подарок книг (именно в послевоенный период, так как военные годы демонстрируют обратную ситуацию)⁹⁶

⁹² А. Герасимова, *Проблема реального реципиента художественного текста: Анализ современных читательских практик*, Тарту 2020, с. 82.

⁹³ Герасимова аргументирует его так: “Читатель [19]20-х гг. был почти всегда уверен: то, что ему непонятно, то дурно. Нынешний читатель склонен утверждать: мне это непонятно, я не смог прочесть, но это великая книга” (Ivi, с. 82). Сомнительно само основание, на котором базируется противопоставление читателей 1920-х и 2000-х годов, поскольку современное читательское сообщество по большей части состоит из людей, в силу поколенческой принадлежности усвоивших советскую (то есть оформившуюся в те же 1920-е годы) модель рецепции и оценки литературных текстов. Поэтому исследователь, специализирующийся на культурной истории СССР сталинского периода, может обнаружить в постсоветской ситуации реликты практик, характерных, например, для довоенного периода (ср. хотя бы приведенный здесь случай с выступлениями против творчества Сорокина или неприятие и открытое осуждение публикой не понятой ею балетной постановки Серебренникова *Нуреев* в 2017 году).

⁹⁴ Данные приводятся по: Е. Добренко, *Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, Санкт-Петербург 1997, с. 260. Из 13 приведенных произведений по понятным причинам не имеют Сталинской премии только 2 текста (*Как закалялась сталь* и *Чапаев*).

⁹⁵ Подобные экземпляры с поздравительными инскриптами имеются и в нашей библиотеке.

⁹⁶ Подробнее о тиражах и стоимости книг, выпущенных в период войны см. в кн.: Н. Мацуев, *Советская художественная литература и критика. 1938-1948: Библиография*, Москва 1952.

Тихий Дон М. Шолохова (М.; Л.: ОГИЗ Гослитиздат, 1947) — 26 р.; *Севастопольская страда* С. Сергеева-Ценского в двух книгах (М.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948) — 14 р. 50 к. за книгу; *Дмитрий Донской* С. Бородина (М.: Сов. писатель, 1947) — 13 р. 50 к.; *Георгий Саакадзе* (из эпопеи *Великий Моурави*) А. Антоновской (М.: Военное изд-во, 1949) — 22 р.; *Емельян Пугачев* В. Шишкова в трех книгах (М.: Сов. писатель, 1949) — 14 р. за книгу; сборник поэм А. Твардовского (М.: Сов. писатель, 1947) — 20 р.; *Два капитана* В. Каверина (М.; Л.: Детгиз, 1945) — 25 р.; *Молодая гвардия* А. Фадеева (М.: Молодая гвардия, 1947) — 15 р.; *Жатва* Г. Николаевой (М.: Сов. писатель, 1951) — 10 р. 50 к.; и т. д. Иначе говоря, книги, за которые была присуждена Сталинская премия, воспринимались читателями как обладающие априорной ценностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Г. Маленков в отчетном докладе XIX съезду партии в октябре 1952 года, подытоживая достигнутые СССР ‘огромные успехи’ во всех отраслях производства, в числе прочих ‘крупных достижений’, упомянул и то, что “высокого звания лауреата Сталинской премии удостоены 2.339 работников литературы и искусства”⁹⁷. Съезд этот оказался итоговым во всех отношениях. Это был первый, собравшийся в послевоенной истории, и вместе с тем последний съезд, в котором принял участие “великий вождь трудящихся мира”⁹⁸. Сталин, бессменный секретарь ЦК и Председатель Совета Министров СССР, передоверил выступление с отчетным докладом Маленкову, ограничив-

шись лишь заключительной речью в последний день работы съезда, 14 октября 1952 года. Вскоре с новой силой качнулся маховик репрессий: в январе 1953 года была развернута подхватившая т. н. ‘дело врачей’ массовая идеологическая кампания, которая, позволяла манипулировать общественными настроениями, при отсутствии реальной войны поддерживала состояние всеобщей мобилизованности для борьбы с “вредителями в лечебном деле” и “внутренними врагами”⁹⁹, ликвидация которых, по Сталину, была прямо связана с победой над “ротозейством в наших рядах”¹⁰⁰. Угасающим, но никогда не спящим вождем до последнего дня владела мысль о необходимости удержать абсолютную власть: он замкнул на собственной фигуре решение всех ключевых вопросов и, будучи уверенным в собственной исключительности, не считал нужным даже вскользь касаться вопроса о порядке преемства ‘его’ власти. Но сталинская диктатура в начале 1950-х годов была уже на излете, а ‘мрачное семилетие’ позднего сталинизма близилось к своему завершению. Вместе с умирающим вождем изживал себя и институт Сталинской премии — главный орган, обеспечивавший жизнеспособность и полнокровность сталинского культа. Четырьмя годами позднее, взявшись за его, как тогда всем казалось, окончательное развенчание, Н. Хрущев в докладе на XX съезде КПСС не забудет отметить: “Даже цари не учреждали таких премий, которые называли бы своим именем”¹⁰¹.

Память о Сталине и его времени начала целенаправленно вытесняться. Процесс так называемой десталинизации, будучи формализованным в политической интенции выражением всеобщего страха, охватил все сферы общественной жизни и

⁹⁷ Г. Маленков, *Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б)*, Москва 1952, с. 72. Число лауреатов, названное Маленковым в докладе и, по всей видимости, включенное в окончательный текст самим Сталиным, является известным преувеличением, основанным на подсчете выданных лауреатских дипломов и игнорирующим далеко не единичные факты неоднократного получения нескольких премий одним и тем же человеком. В действительности, выведенный за рамки сталинской диалектики, предполагающей неминуемый ‘скачкообразный переход’ количества в качество, взгляд на утвержденные списки лауреатов обнаруживает несколько менее внушительное число — 1706 авторов (как индивидуальных, так и ‘коллективных’).

⁹⁸ См.: Речь Сталина И.В. на XIX съезде партии. 14 октября [1952 г.], Москва, Российский государственный архив социально-политической истории, ф. 558. оп. 11, ед. хр. 1130, л. 92 об.

⁹⁹ О. Хлевнюк, *Сталин. Жизнь одного вождя: Биография*, Москва 2018, с. 419.

¹⁰⁰ Именно этой сталинской правкой завершается передовая статья Д. Шепилова *Шпионы и убийцы под маской врачей*, вышедшая в “Правде” 13 января 1953 года. См.: С. Девятков — Ю. Сигачев, *Сталин: Взгляд со стороны: Опыт сравнительной антологии*, Москва 2019, с. 380.

¹⁰¹ Н. Хрущев, *О культе личности и его последствиях. Доклад на XX съезде КПСС*, 25 февраля [1956 г.], в И. Сталин, *Сочинения*, т. 16, Москва 1997, с. 428 (впервые: “Известия ЦК КПСС”, 1989, 3, с. 159).

все уголки советского публичного пространства. 27 февраля 1962 года Совет Министров принял постановление № 204 “О проведении замены дипломов и знаков лауреата Сталинской премии на дипломы и почетные знаки лауреата Государственной премии СССР”¹⁰² за подписью А. Косыгина и Г. Степанова. Министерству финансов СССР было поручено изготовить 10.720 почетных знаков лауреата Государственной премии. Окончательное решение вопрос о судьбе Сталинских премий обретет лишь в середине 1960-х годов, когда на руинах послевоенной литературной индустрии будет воздвигнута новая институциональная структура – Государственная премия СССР. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 739 “О Ленинских и Государственных премиях СССР в области науки и техники, литературы и искусства” будет подписано 9 сентября 1966 года.

Таким бесславным оказался конец существования института Сталинской премии.

www.esamizdat.it ◇ Д. Цыганов, *Сталинская премия по литературе. Институциональное измерение эстетики социалистического реализма (1940-1950-е годы)* ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 45-64.

¹⁰² См.: Москва, Российский государственный архив новейшей истории, ф. 3. оп. 53а, ед. хр. 2, л. 160-160 об.

◇ *The Stalin Prize for Literature: The Institutional Dimension of the Aesthetics of Socialist Realism (1940-1950s)* ◇

Dmitry Tsyganov

Abstract

Abstract The article considers the Stalin Prize for Literature as an institution that had a direct impact on the formation of the socialist realist canon. The study not only contextualizes the institutional cultural history of late Stalinism, but also attempts to discover the inherent stabilising potential of this institution, which ensured the integrity of the cultural continuum of the late Stalinist era through which the profound transformation of mass consciousness was carried out. Using a wide range of factual material, it is shown that in the 1940s and early 1950s the institution of the prize in the minds of Stalinist functionaries also began to be perceived as one of the main instruments for structuring the world political space. Along with the analysis of archival materials of the Committee for the Stalin Prizes in Literature and Arts (Russian State Archive of Literature and Art, f. 2073) and materials of the Committee for the International Stalin Prizes (State Archive of the Russian Federation, f. 9522), we also draw on materials from the fonds of various organisations and bodies, as well as periodicals of those years, published memoirs, diary/memoirs and other materials available to us.

Keywords Stalin Prize for Literature, Socialist Realist Canon, Soviet Literature, Cultural Policy, Cultural Diplomacy, Stalin and Writers.

Author

Dmitry Tsyganov is a historian of Stalinist culture, a specialist in the intellectual and cultural history of the USSR and Western-Soviet literary ties, a researcher at the Manuscripts Department of the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, and the author of the study *Stalin's Prize for Literature: Cultural Policy and the Aesthetic Canon of Stalinism*.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Dmitry Tsyganov

The Foreign Commission of the Soviet Writers' Union in 1950s-1960s: Boundaries, Obstacles, Tricks, Embarrassment, Impact

Kristina Buynova

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 65-78 ◇

FROM the very start of the Soviet Writers' Union in the 1930s, one of its departments was the Foreign Commission, responsible for relations between Soviet writers and their foreign colleagues. It replaced the dogmatic and rigid MORP, and competed for intellectuals with the more versatile VOKS¹. In this context, the Foreign Commission was a natural part of Soviet cultural diplomacy and propaganda. Studies of the early period of the Foreign Commission suggest it was an active institution, scanning the literary horizon, reaching out for new contacts, and expanding relations². The Commission presumably knew everything about everyone, maintained dossiers on everyone, and favoured 'progressive' writers. It could also be assumed that its work with foreign intellectuals was carried out in full accordance with the party's will, was systematic and quite effective.

On the other hand, scholars argue that the 'rules of the game' were never clear, that communication channels were convoluted, and that Soviet literary communities functioned on the basis of informal practices and backstage dealings³. The aim of my study is to examine whether this was true for the late Soviet Writers' Union Foreign Commission, by exploring the factors that determined its work, the

balance between formal and informal practices, and the real value of this institution.

Since I am limited by the format and length of the article, I will focus on an area of activity to which the Foreign Commission itself gave priority: receiving foreign writers and maintaining correspondence with them. Additionally, because of the Commission's Western orientation (and of Soviet cultural diplomacy in general)⁴, I will primarily use examples from the FC's communication with Western literatures.

Chronologically, the study covers the Thaw period in a broad sense. The 1950s and 1960s are clearly distinguished for several reasons. First, there is the framework provided by the FC's policy documents, from the Regulations of 1 July 1953 to the draft of the new Regulations in late 1968 (adopted a year later)⁵. The need to formulate new tasks in these specific years was driven by internal Soviet processes, ranging from the lifting of the Iron Curtain after Stalin's death to the narrowing of cultural ties after the Soviet invasion of Czechoslovakia in August 1968. For the West, on the other hand, the Cold War and the generally prosperous stage of social development predetermined a fundamentally different character of pilgrimage to the homeland of the Bolshevik Revolution, compared to the pilgrimage of the 1920s

¹ L. Stern, *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920-40: From Red Square to the Left Bank*, London-New York 2006, pp. 6-8.

² Ibidem. Cf. also M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, Oxford 2012.

³ I. Kukulin – M. Maiofis – M. Chetverikova, *Backstage Improvisation: Social Cooperation, Circumvention of the Rules, and Processes of Cultural Production in the Late USSR. Article One*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 2002, 2, p. 86.

⁴ E. Gilburd, *To See Paris and Die: The Soviet lives of Western culture*, Cambridge [MA]-London 2018, p. 8.

⁵ *Polozhenie ob Inostrannoi komissii (1953)*, RGALI, f. 631 (Soviet Writers' Union), op. 26, ed. khr. 10. *Proekt polozheniia ob Inostrannoi komissii (1968)*, RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 458. The draft Regulations of 1968 was approved in 1970, see *Polozhenie ob Inostrannoi komissii (1970)*, RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 757.

and 1940s⁶. Scholars typically describe the practices of Soviet hospitality and cultural diplomacy during the early Soviet period, while the Thaw phase has previously been overlooked and has only recently attracted the attention of researchers.

BOUNDARIES

Few foreign writers who visited the USSR in the 1950s and 1960s fail to mention, either directly or indirectly, the Foreign Commission of the Writers' Union⁷. Hans Magnus Enzensberger (West Germany), who made contact with this institution in 1963 (and later married the daughter of the Soviet poet Margarita Aliger), described the Writers' Union as follows:

In the West, nobody really understands the political importance, power, and wealth of this institution. For Soviet writers, being affiliated with it is a matter of survival. Being excluded equals social death. The Union is a censorship body, travel agency, treasury, and welfare office all rolled into one. It decides on the authorisation of leisure trips and trips abroad. Authors turn to it when they need a travel document, a plane ticket, a refrigerator, a stay in a sanatorium or a clinic [...]⁸.

According to Enzensberger, the Writers' Union wielded an omnipotence that transcended its own members:

The institution kept detailed records of all foreign writers and [...] had experts for every country and every language who read everything they published. Not only their books, but also their political activities were recorded in the dossiers. A curriculum vitae was created [for each writer] and kept up to date; even reviews and newspaper clippings were included in the dossier⁹.

⁶ See section *Affluence, Security, and Individualism* in chapter *The Rejection of Western Society in the 1960s and 70s*, in P. Hollander, *Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba, 1928-1978*, Oxford 1981.

⁷ Case studies on episodes of cooperation in the 1950s and 1960s rarely overlook the work of the FC and its staff. See for example H. Stead, "Comrade Doris": *Lessing's correspondence with the Foreign Commission of the board of Soviet writers in the 1950s*, "Critical Quarterly", 2021 (LXIII), 1, pp. 35-47; L. Kazakova (Zhdanova), *Steinbek v SSSR: triumf, "predatel'stvo" i zabvenie (1961-1968)*, "Rossika", 2023, 5, pp. 177-295; A. Dobryashkina, *Palomnichestvo v stranu Vostoka: Vizit Stefana Andresa v SSSR*, "ROSSICA. Literaturnye sviazi i kontakty", 2023, 4, pp. 67-98; M. Fonseca Darmaros, *Caso Jorge Amado: O poder soviético e a publicação de Gabriela, Cravo e Canela*, PhD thesis, São Paulo 2020.

⁸ H. M. Enzensberger, *Tumulto*, Barcelona 2014, p. 34.

⁹ Ivi, p. 36.

A similar description could be likened to that of a totalitarian mechanism, but is this not an exaggeration? Researchers are generally not inclined to overestimate the influence of the Foreign Commission on Western intellectuals. Paul Hollander argues in principle that the "predispositions" of intellectuals played a far greater role in the fascination with socialism, and that receiving an "ego massage" in the USSR only encouraged these inclinations¹⁰. Ludmila Stern emphasizes the significance of psychological pressure over ideological or political influence, asserting that Soviet propagandists created an "illusion of genuine friendship" to coerce foreign intellectuals into refraining from criticism of the system, gradually seducing them into loyalty¹¹. Michael David-Fox examines the origins of the "cultural show" (*kultpokaz*), concluding that its impact was more pronounced on the Soviet Union itself¹².

At first glance, the FC archive, now housed in the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI), confirms the impression of contemporaries about the scope and seriousness of this institution's work. It is a large collection¹³, documenting cooperation with many writers, both famous and lesser known. FC documents, such as annual plans and reports, show increasingly ambitious targets at the start of the year and their moderate but enthusiastic overachievement by the end of the year. The emphasis was on quantitative indicators: the number of guests, the coverage of the 'capitalist' world, the so-called people's democracy countries and the Third World, the number of different events, and the amount of routine paperwork including summaries, briefs, and bulletins.

Is it true that there was a personal dossier for each writer in the Foreign Commission? Not if we base this observation on the organisation of its archives. We will not find actual dossiers with the names of the writers. We would, however, find precious correspondence with authors such as Heinrich Böll, Carlo

¹⁰ P. Hollander, *Political Pilgrims*, op. cit.

¹¹ L. Stern, *Western Intellectuals*, op. cit., p. 8.

¹² M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment*, op. cit., p. 315.

¹³ 36.440 folders according to the inventories available on the RGALI website: <https://rgali.ru/opis?fundId=7161> (latest access: 05.06.2024).

Levi, Arthur Miller, or Jorge Amado in a number of separate folders, and many times the original letter, its translation, or an attachment would be lost; notes on political views would be appended to the materials on the visit – but only occasionally; and an overview of the author's literary and political activities would have to be found in bulletins dedicated to the state of literature in the particular country the writer was from. In the Secretariat's papers, there is no evidence of cross-referencing to specific files or dossiers. Neither the state of the collection (meaning no reproach to the remarkable RGALI) nor its contents suggest meticulous organisation, proper storage while they were kept in the Writers' Union, or at least order. Overall, the collection is a bit chaotic. The only factor that seems to have contributed to some degree of systematisation is the country-by-country principle. Thanks to this approach, all materials regarding a specific country (or a region with a lingua franca, as in the case of Latin America) were managed by one individual, a so-called 'consultant'. The state of the documents depended on his, and much more often her, style of work.

Before examining the consultants' work in more detail, let's take a look at the founding documents. One might expect to find a statute, or internal instructions, for an institution like the Foreign Commission. In July 1953, such a document, the Regulations (*Polozhenie*), was indeed adopted. It delineates the mission of the FC as follows: "To carry out international relations of the Soviet Writers' Union of the USSR and individual Soviet writers with progressive writers' organisations and progressive writers from foreign countries". The document stipulates that the FC is responsible for the following duties: organising all work with foreign writers, from correspondence to personal visits; preparing informational materials on the state of foreign literature; consulting editors of journals and publishing houses; and helping to organise trips abroad for Soviet writers¹⁴.

However, the Regulations fail to provide a clear structure for the institution, do not name responsible persons, and do not allocate tasks. The words

'expansion', 'implementation', 'planning', 'organisation' are repeated from page to page, but there are few specifics. The internal structure and staffing are described in a vague manner, and the assignment of responsibilities, work procedures, and efficiency criteria remain undefined.

The three pages of typewritten text do not meet the criteria of a framework document. Rather, they function as a subtle articulation of a shift in the dynamics of international relations. The message conveyed is "now we can". The document does not however specify what exactly "we can", thus aligning with the fundamental spirit of what is known as the Thaw period. This ambiguity shaped a fundamental characteristic of FC's operations: its reliance on directives from the CPSU's Central Committee. Subsequently, the message was sent not only to the lower echelons involved in the formulation of the Regulations, but also to the leadership: "Now we can, can't we?"

Managing foreign contacts in the mid-1950s was a tricky business, and one had to be careful. Neither the staff of the Foreign Commission nor the members of the editorial boards of the publishing houses and journals, who received advice from the FC, knew exactly where the boundaries of what was permissible were. At the end of 1955, for example, it was still unclear how to deal with "foreign authors who had once been friendly to the USSR, but who in later years had compromised themselves by making anti-Soviet speeches and now adopted a more or less neutral position (U. Sinclair, J. B. Priestley)", or

[...] those bourgeois writers who are friendly to us, who play a certain role in the peace movement, but in their speeches, which are generally in our favour, allow certain deviations on certain questions, from the point of view of the ideological norms accepted here¹⁵.

In an effort to ascertain (or manipulate) the intentions of the higher-ups, the editor-in-chief of the newly established journal "Foreign Literature",

¹⁴ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 10, l. 1-3.

¹⁵ *Pis'mo A.B. Chakovskogo M.A. Suslovu o printsipakh raboty zhurnala "Inostrannaia literatura" ot 23 dekabria 1955 g.*, in *Apparat TSK KPSS i kul'tura. 1953-1957*, ed. by V. Afiani, Moskva 2001, p. 458.

which was engaged in direct collaboration with the FC, questioned the situation in the following manner:

Should their journalistic interventions be avoided, or, in particular cases, should one go so far as to print them simultaneously with an article by any of the Soviet writers or critics explaining the Soviet point of view on the subject?¹⁶

The Central Committee replied that they had considered the question of the attitude towards Upton Sinclair:

It has been recommended to objectively assess his work and literary heritage, to republish his realistic pieces that expose capitalism, but at the same time criticise the weak, reactionary aspects of his creative work. These principles should also determine the relationship of the journal "Foreign Literature" to U. Sinclair, J. Priestley and other similar bourgeois writers¹⁷.

Nevertheless, "other similar bourgeois writers" didn't mean all of them. According to the same document, the "neutralist" writers Sinclair and Priestley were to be distinguished from Mauriac and Hemingway, who were regarded as "standing apart from the progressive movement" and whose publications were identified as an ideological deviation. Even Sinclair's edition, published two years later, failed to meet the Central Committee's standards, because it had not been provided with an introductory article "criticising the positions of principle" [*printsipial'naia kritika*]¹⁸.

The conflicting and sometimes unpredictable messages from the Central Committee forced those involved in the literary process to seek clarification from the Party on every seemingly trivial issue. Ludmila Sinianskaia, an employee of the Theatre Department of the Ministry of Culture, testified that in the 1960s her boss started every morning by calling the Central Committee to await its instructions. If they refused to provide them, he would be outraged: "Whoa, think for yourself! It's easy for them to say:

think for yourself!"¹⁹. It could sometimes take a personal order from the head of the Culture Department of the Central Committee, the powerful Dmitrii Polikarpov, to recognise the 'appropriateness' of inviting this or that writer to the USSR²⁰. The expansion of the Foreign Commission staff by five members required a personal application from the 'literary general', Konstantin Simonov, to the Culture Department²¹. Not only were plans and reports sent to the Central Committee, but also routine paperwork such as translators' reports on foreign writers' visits – even those that caused no problems. Applying to the Party, FC employees would ask to rush the publishing houses, complain about Intourist, and request solutions for royalties' issues. There were no limits to over-insurance. Delaying the process, even by a few weeks or months, was preferable to taking the risk of showing initiative. On the other hand, these elaborate efforts communicated a clear message to the party: contacts were expanding, Soviet literature was being appreciated in the West, and further actions were necessary.

The Foreign Commission was therefore not free to exercise its competencies, but rather was responsible for the development of international relations. How did these relations develop?

LIVE TO SEE RETIREMENT

There were very few people working in the Foreign Commission. All the main work was carried out by the so-called consultants – philologists specialising in foreign literatures, who were assigned by country or region to deal with respective writers.

During the Fourth Congress of Writers in Moscow in 1967, there were no more than twenty consultants for all countries (and 25–30 people in the FC, including administration and technical staff – typists). Twenty people wrote all summaries, briefs, and bulletins, drew up budgets, plans, and reports, handled all correspondence with writers, accompanied guests, or found translators for them if they

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ *Zapiska otdelov TSK KPSS po pis'mu glavnogo redaktora zhurnala "Inostrannaia literature" A.B. Chakovskogo o printsipakh raboty i sotrudnichestva s zarubezhnymi deiateliami kul'tury. 12 ianvaria 1956 g.*, in *Apparat TSK KPSS*, op. cit., p. 478.

¹⁸ *Postanovlenie Komissii TSK KPSS "Ob ustranении nedostatkov v izdanii i resenzirovanii inostrannoi khudozhestvennoi literatury". 5 april'ia 1958 g.*, in *Ideologicheskie komissii TSK KPSS. 1958–1964*, ed. by V. Afiani, Moskva 1998, pp. 45–47.

¹⁹ L. Sinianskaia, *Zapiski na pamiat'*, "Znamia", 2002, 12, p. 151.

²⁰ That was the case of the invitation of the Guatemalan writer Miguel Angel Asturias: RGANI, f. 5 (Apparat of the Central Committee of the CPSU), op. 36, d. 19, l. 141.

²¹ RGANI, f. 5, op. 36, d. 19, l. 150.

couldn't accompany them personally. Depending on the year, the FC received anywhere from a few dozen to several hundred foreign guests²². For such a modest staff, that was a lot of work.

In addition to their competence and efficiency, consultants were expected to be able to "organise a personal, warm-hearted approach" to guests²³. Naturally, pleasing the guest should not result in the displeasure of the higher-ups. The consultants were chronically overworked, often ill, and took long holidays (which they were entitled to as members of the Writers' Union), while there was nobody to replace them. When they returned to work, they barely had a chance to catch up. In her correspondence with Graham Greene, the English literature consultant Oksana Krugerskaia complained three times over the course of three years about prolonged illness²⁴. Germanist Vladimir Stezhenskii worked himself to a heart attack²⁵. The already mentioned Ludmila Sinianskaia, who worked in the FC after leaving the Ministry of Culture, recalled:

In the twenty years that I worked in the Foreign Commission, of the nearly three dozen consultants [...] one third died before reaching retirement age, most of them even before the age of fifty. The main reason for this was probably the nervous tension in which the consultants worked, doing their best to protect the fragile bridge of literary contacts amid the most difficult and sometimes destructive political struggles²⁶.

What they struggled with was the system: it took a lot of time, effort, and cunning manipulation to convince all levels of leadership that yet another writer

should be accepted, translated, and published in the USSR.

While working with delegations, the overburdened consultants could rely on the help of interpreters. Their duties were to accompany the foreign guests during their stay in the USSR and, after their departure, to account for expenses and write a free-form report for the Commission. The interpreters were found through word of mouth, most often among students and graduates of philology who agreed to work out of goodwill (they were not paid much)²⁷, and did not receive any special training. Their uncommitted and unsupervised enthusiasm constantly annoyed the upper ranks:

Due to the fact that the staff of the Foreign Commission of the USSR Writers' Union is extremely overloaded and [the consultants] cannot personally work with all the visiting writers, often this important aspect of our activities has to be entrusted to freelance translators, who are not always able to analyse the results of the work deeply enough and identify shortcomings. [...] The situation with translators, in light of the ever-increasing ties not only of the Writers' Union but also of many other organisations, is becoming *intolerable* and requires urgent action. In particular, the Writers' Union would consider it desirable to establish a Bureau of Translators at the GKKS, which could provide qualified interpreters at the disposal of the organisations²⁸.

While the question of special training for interpreters was raised repeatedly, until the dissolution of the Writers' Union, translation for foreign writers remained the responsibility of unsupervised freelance specialists.

Furthermore, another very important institution within the FC were the working groups (the so-called *aktivy*), formed of translators, editors, literary critics, and writers who specialised in a specific country or region and knew the respective language. They were formed on a 'voluntary-coercive' (*dobrovol'no-prinuditel'noi*) basis and occasionally met at the Foreign Commission. The members of a working group were not part of the staff, did

²² For example, in 1955 the Foreign Commission reported 60 foreign visitors, in 1960, 178, in 1963, 283, and in 1967, 568. Of course, these figures were manipulated. But even if the total number of guests included or subtracted the writers' family members, or, after 1967, foreign translators who had not previously been counted as writers, all of these people were still part of the Foreign Commission's employees' responsibility. Cf. K. Buynova, *Foreign Commission of the Soviet Writers' Union in the 1960s: Priorities, Work Features, Challenges*, "Studia Litterarum" 2023 (VIII), 4, pp. 344-369, p. 355.

²³ *Protokol proizvodstvennykh soveshchaniï konsul'tantov Inostrannoi komissii. 12 ianv.-18 noiabria 1953 g.*, RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 27, l. 2.

²⁴ She was ill for two months in 1958 (RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 855, l. 2); for two months in 1959 (RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 882, l. 1) and for a few weeks — "it was not pneumonia, just overtiredness" — in 1960 (RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 923, l. 8).

²⁵ RGALI, f. 2528, op. 8, ed. khr. 87, l. 1 ob.

²⁶ L. Sinianskaia, *Vo sne i naiavu sredi glyb*, "Znamia", 2003, 3, p. 151.

²⁷ Freelance translators were paid little in the Foreign Commission — 3 roubles per day in 1963 (RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 142, l. 11). By comparison, Intourist paid 10 roubles a day (Ibidem), and an average worker's salary was about 100 roubles a month.

²⁸ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 111, l. 9. Emphasis added. GKKS (Committee for Cultural Relations with Foreign Countries) coordinated the work of Soviet institutions of foreign propaganda between 1957 and 1967. It reported directly to the CPSU's Central Committee.

not receive salaries, but had the duty of discussing foreign literary pieces.

At the meetings of a working group, its members decided whether to recommend to the publishing houses and journals the publication of a particular author or work. Apparently, the works to be discussed were chosen for their artistic qualities, but in the record (typewritten) it was necessary to emphasise the ideological correctness of the book and the political trustworthiness of the author.

GREY GRADIENT

As mentioned above, the ideological flaws of a book could require a 'corrective' introduction, if necessary. As for the author's trustworthiness, they had to be 'progressive', of course. But what did this term really conceal?

The leaders of the Writers' Union "realised more and more clearly that the influence of Communist writers [...] was not as high as [they – the leaders] would like it to be, while it was necessary to expand the circle of intellectuals engaged in creative communication"²⁹. Furthermore, it was simply useless to keep "preaching to the converted"³⁰. In the end, the FC stated, "we can't have our people imagining that there are only hard-core reactionaries and orthodox communists out there"³¹. According to Enzensberger, who tended to exaggerate a little, communist writers, "although spoiled with large print runs and high royalties, were regarded as rather useful idiots"³². What would truly expand the influence of the Writers' Union was attracting the doubters who had not joined either camp of the bipolar world. They had to be convincingly doubtful in the eyes of the West so that they would be listened to when discussing socialism, and convincingly sympathetic to the USSR so that they could be labelled 'progressive'.

The Soviet concepts of 'progressive' and 'reactionary' are generally used in inverted commas and

with a certain irony, because "everybody understands everything". These labels were used to distinguish between the categories 'our' and 'other' in the capitalist world. Ideally, 'progressive' writers would be those who publicly identified themselves as anti-fascist, anti-imperialist, or at least anti-anti-communist. In the context of the Cold War, being openly anti-anti-communist in the West was dangerous because one could be accused of communism. That's why, in the eyes of the Foreign Commission, any writer without a public political position could be labelled 'progressive'. In some ways, that was even preferable. Yesterday's guest silence could be passed off as sympathy towards the USSR, forcibly concealed in an unfavourable anti-communist climate, while a politically active writer could formulate their position regarding a Soviet issue 'wrongly'³³.

There could be two reasons to adapt the writer's image to that of a 'progressive': the great international prestige, which concerned the higher-ups, and the artistic qualities of their works, which interested the specialists. If the author was willing to cooperate with the USSR, or at least did not make loud anti-Soviet statements, the only question was how to present their biography. For example, the past of British secret service agent Graham Greene was concealed, as was his involvement in the Second World War³⁴. The Spanish writer Camilo José Cela's participation in the Spanish Civil War on the side of the Nationalists was presented as a youthful mistake for which he had long since repented, becoming "the founder of a trend critical of the Franco regime in contemporary Spanish literature"³⁵, while his work

²⁹ *Dialog pisatelei. Iz istorii russko-frantsuzskikh kul'turnykh svyazei XX veka. 1920-1970*, ed. by T. Balashova et al., Moskva 2002, p. 405.

³⁰ E. Gilburd, *To See Paris*, op. cit., p. 26.

³¹ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 784, l. 54.

³² H. M. Enzensberger, *Tumulto*, op. cit., p. 36.

³³ For example, in 1958 it took Pablo Neruda three attempts to fully understand the matter of the Pasternak scandal for the USSR. He first rushed to congratulate Pasternak, then to scold the Swedish Committee for a politicised decision, and only on the third attempt did he 'succeed' in denouncing the poet who "had retired to his ivory tower". Cf. D. Schidlowsky, *Neruda y su tiempo: 1950-1973*, Santiago de Chile 2008, pp. 991-992.

³⁴ In the Soviet introductions to his novels, published between 1956 and 1967, there are hardly any biographical facts apart from his date of birth and nationality. The introductions became a way of securing the publication of the book (see the case of Sinclair and Priestly above), so the authors of such introductions tried to use the biographical facts to create an image of a progressive writer.

³⁵ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 1790, l. 4.

as a Francoist censor was coyly omitted. At worst, the promoters of the publication resorted to generalisations: “[John] is a very talented writer. His talent is stronger than his ideology or philosophy. [...] This writer does not debate capitalism, colonialism or Catholicism. But he shows their underside, their true face, with absolute ruthlessness”³⁶.

Determining a writer's place in the grey gradient from progressive to reactionary was thus a question of technique. Both the Foreign Commission and the Central Committee were aware of this. ‘Progressiveness’ was a label that helped keep up appearances. It allowed the Party to maintain control, and the Foreign Commission to recommend the writer for publication and invite them to the USSR.

“BY WAY OF STRICT EXCEPTION”

The invitation to the USSR was an important stage in FC work because the visit was a test of mutual understanding. Once this mutual understanding had been reached, the Soviet side perceived it as a commitment on behalf of a foreign writer. The visit often led to publication and negotiations over royalties.

Although a significant proportion of foreign visits were made by writers from ‘countries of people's democracy’, the Foreign Commission's main focus was on Western writers³⁷. That was the level to which Russian literature always considered itself to belong and to be equal to.

The interest in Western literature was reflected in the USSR's publishing policy. According to estimates from the Propaganda and Agitation Department of the Central Committee of the CPSU, the Foreign Literature Publishing House primarily targeted the book markets of the USA, France, and Great Britain. In 1958, books from these countries could represent up to half of the total volume of books published within various categories, while

translations from socialist countries were “unacceptably few”, and those from the Middle East and Latin America, “totally insufficient”³⁸.

As mentioned above, the decision to publish a particular work was made by the publishers and editors in consultation with the Foreign Commission³⁹. There was usually no discussion with the author. Foreign rights holders were rarely informed either (unless they were ‘true friends’, i.e., there was a long-standing mutual understanding). Authors often found out by chance, through third parties, about a Russian edition of their book, often with vague comments about the censorship cuts.

Flattered, alarmed, or outraged, foreign writers usually wrote to the Soviet publishers. The publishers then redirected them to the Foreign Commission. The FC acted as a go-between, explaining to the complainant the terms of receiving royalties. The consultants answered questions about copyright in a completely nonchalant and friendly manner. They made it clear that, of course, money could not be an important reason for cooperation, expressed their pleasure at being able to start communication, and invited the author to visit the USSR, assuming (but not guaranteeing) that, in this case, the author would be able to receive royalties in Soviet roubles. To those who were only in it for business and demanded the fulfilment of obligations to the author, the FC employees shamelessly replied that they were “not obliged” to pay, since the Soviet Union had not signed the international copyright convention⁴⁰; but

³⁶ The writer in question was obviously not John, but Graham Greene, forcibly stripped of his entire background, but it could be any other name, if needed. N. Sergeeva, *Predislovie*, in G. Greene, *Sut' dela* [The Heart of the Matter], Moskva 1961, pp. 8-9.

³⁷ The FC also worked with writers from the Middle East, Africa, South-East Asia and the Far East, although on a much more modest scale.

³⁸ *Zapiska otdela propagandy i agitatsii TSK KPSS po soiuznym respublikam 28 apreliia 1959 g.*, in *Ideologicheskie komissii*, op. cit., p. 176.

³⁹ Prior to the joint discussions, the consultants studied the panorama of contemporary literature. They could get an idea of it, first of all, from the available foreign critical literature (the Writers' Union subscribed to a wide range of newspapers and journals of the socialist and capitalist world). In addition, the consultants themselves read or immediately passed on to the editors the books they had received through exchanges. In 1960, for example, the Commission's library was enriched by dozens of volumes received in 70 packages from foreign publishers. RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 86, l. 4-5.

⁴⁰ Eleonory Gilburd argues that in the Central Committee “they saw no benefits there, only liabilities”, being the most uncomfortable among them the need to pay expensive royalties in hard currency, let alone the risk of ideological exposure. E. Gilburd, *To See Paris*, op. cit., pp. 112-113. Even when the USSR joined the Convention in 1973, this act, opines Carol Any, “was taken not to protect Soviet writers but to protect the party from the embarrassment of having

“our publishing houses, when they have the opportunity, try to pay royalties to foreign writers in Soviet roubles if the writer comes to the Soviet Union”⁴¹.

Most writers would prefer hard currency to the inconvertible Soviet rouble, but royalties were rarely paid in hard currency. Foreign writers were unaware that each publishing house had limited reserves of it, which were planned a year in advance for the most essential expenses (and copyrights were not). Even the favourites of the Writers’ Union usually received their royalties in Soviet roubles in Moscow, with some having a bank book waiting for their next visit. But there were exceptions. Formally, the initiative to pay had to come from the Soviet side. If the writer respectfully appealed to the Soviet side’s understanding and generosity in a private conversation with powerful writers like Konstantin Simonov, Aleksei Surkov or Boris Polevoi, for example, the FC would make a formal request to the publisher for payment in foreign currency, claiming that the writer was suffering from “financial difficulties”, “serious illness” or both, as in the case of James Aldridge in 1960:

During the stay of the famous English novelist James Aldridge in the USSR [Crimea] this summer, it became clear that the writer is facing serious financial difficulties; besides, Aldridge’s state of health is alarming. In view of this, the Union of Writers of the USSR urges you [Director of the Publishing House for Foreign Literature] to consider by way of exception the question of paying J. Aldridge an advance in hard currency for a new novel accepted for publication by you at a possibly higher rate⁴².

From this source, we can deduce that some authors could receive an advance as well as royalties, and that there was no fixed rate for foreign writers. What we can’t deduce is the real financial situation or state of health of the 42-year-old Crimean holidaymaker. The fact is that ‘helping’, i.e., appearing

any more banned works appear in the West” after Siniavskii and Daniel’, as well as Solzhenitsyn: C. Any. *The Soviet Writers’ Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin*, Evanston [IL] 2020, p. 233.

⁴¹ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 36, l. 75–79.

⁴² RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 938, l. 6. Most probably the publisher agreed to pay the advance in hard currency, because this was not the last time Aldridge casually asked the FC consultant to remind another editor of his promise to send him his royalties in currency, see RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 491, l. 31–32. We should realise, though, that Aldridge was one of the most loyal sympathizers who did not turn his back on the USSR either after the Siniavskii-Daniel’ trial or the introduction of troops into Czechoslovakia.

caring and generous, was the only acceptable justification for paying a foreign writer real money for the copyrights. Indeed, one could not pay royalties simply because the author had asked for them, or had accused the publisher of an unauthorised translation and publication! It is another matter that the ‘aid’ was usually given to the most useful contacts (and also to the most cunning, who managed to ‘crack the code’ of Soviet generosity), not to the sickest and neediest.

In the Writers’ Union, everybody understood that the situation was awkward and embarrassing. As early as 1955, FC chairman Boris Polevoi called for a “radical” solution to the problem of royalties, complaining that he was constantly blushing when talking to his foreign colleagues⁴³. A decade later, Aleksei Surkov, secretary of the Board of the Writers’ Union, stated at a meeting of the Commission:

We should [...] send it [UNESCO’s recommendations] to the Central Committee with our proposals. I still can’t prove [to the CC] that we don’t pay royalties to foreign authors, but give them handouts, and it’s humiliating when they have to beg for these handouts. They get 60 percent of our authors’ minimum royalties, even though the state makes a fortune on some of these books⁴⁴.

But understanding the problem did not lead them to condescend to the irritation of the deceived writers. A demanding tone noticeably annoyed the FC bosses. For example, in 1963, when Norwegian writer Øivind Bolstad tried to get money from the USSR for his plays and turned to the embassy for help, the same Surkov informed the publishing house that

The tone and character of the letters in which Bolstad states his request are so peremptory and unbridled that it looks more like a demand and is absolutely unacceptable. [...] It is time [...] to explain to Bolstad the Soviet legislation on copyrights and to impress upon him that only by way of strict exception had he been paid royalties in foreign currency [before]⁴⁵.

The task of ‘impressing’ was the responsibility of the FC consultants, and they did not like it at all. They felt embarrassed. They often tried to soften

⁴³ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 46, l. 7.

⁴⁴ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 5, l. 10. Surkov refers to UNESCO’s recommendations for bilateral copyright agreements, which could be an alternative solution for the copyright problem.

⁴⁵ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 152, l. 31.

the blow by using their personal charm, for example starting the conversation about a refusal with “I hate to do it, but I have to tell you...”⁴⁶.

MINDERS

The refusal of foreign writers to comply with Soviet copyright laws not only saved the budgets of Soviet publishing houses, but also filtered out potentially problematic guests. Those who did humble themselves and decided to come were received according to ‘hospitality techniques’ developed over several decades by various Soviet propaganda institutions, carefully adapted to the sensitive nature of writers⁴⁷. What a Western writer might perceive as the establishment of a business relationship (although not without ideological overtones) quickly crossed the boundaries of business etiquette and turned into ‘friendship’ followed by an exchange of courtesies and favours.

Once in the USSR, foreign writers were treated like children. The FC gave them “great attention and care, providing medical treatment, medicines, transport and money”⁴⁸. The FC would ‘steal’ its guests from Intourist if the trip happened to be organised by the latter. It was unacceptable to entrust writers to the famous (and only) Soviet travel agency, because “Intourist’s low level of service, as in previous years, had a negative *psychological* impact on foreign writers’ impressions of the Soviet Union”⁴⁹. The Intourist guides, they thought in the Writers’ Union, could scare the writers away with “a non-personalised approach”, i.e., poorly concealed control, well-trodden routes, and insufficient attention to the ego of the distinguished guest. Moreover, it was nearly impossible to find among their guides “a translator who could meet the high demands of

working with writers”⁵⁰.

Unlike most Intourist guides, the Foreign Commission staff were not just philologists and translators, but ‘minders’. They handled money, transport, hotels, food, as well as cultural and work agendas. They engaged in conversation, kept company, showed admiration, and painted prospects for cooperation. They were interpreters, confidants, and nannies. And, just like a nanny, at the end of the day they reported back to the ‘parents’, i.e., the Foreign Commission and the Writers’ Union Secretariat, about where the guest went, with whom they communicated, what they said and how they behaved.

The term ‘minders’ was used by foreign writers to refer to consultants and translators. The minders themselves would probably have been surprised to see their role described this way. Objecting, they would list their direct job duties: writing reviews, preparing reports, submitting budgets, answering letters, translating. They would not deny that they were also tutoring, caring for, and anticipating guests’ wishes, but to them it was simply natural, it was part of the job. The ‘cordial’ attitude was a way to soften the impression of the less favourable aspects of Soviet life. The guest had to leave satisfied.

‘Minding’ was an important part of the political work with writers. However, the concern for the guest’s positive impressions was matched by a relentless concern for the ‘correct’ image of the USSR. They wanted the mirror of foreign opinion to reflect not just a likeable and unique country, but exactly the one that existed in the imagination of the Soviet leadership. To straighten the distorted mirror, consultants and translators often wrote sterile reports, into which nearly any name could be inserted:

[John] has a great interest in the USSR and in the life of our people. [...] [John] saw with his own eyes how much is being done in our country to spread culture to the masses. [...] During a conversation with Iu. Bondarev, which lasted more than four hours, [John] remarked that the term ‘socialist realism’ is often used as a swear word in the West, and that he himself does not really know what it means. [...] [John] expressed his desire to visit Lenin’s Museum in the Kremlin. He commented on the amazing modesty and simplicity of the environment in which the Soviet leader lived. [...] [John] spoke on the radio and gave an

⁴⁶ Beginning of a letter written by Krugerskaia, RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 250, l. 93.

⁴⁷ It was Paul Hollander who came up with the term ‘techniques of hospitality’, see chapter *The Techniques of Hospitality: A Summary*, in P. Hollander, *Political Pilgrims*, op. cit.

⁴⁸ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 4858, l. 3.

⁴⁹ Emphasis added. RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 142, l. 9. The competition with Intourist over the guests was a legacy of the times when the FC had to look after foreign writers together with VOKS, that held a “firm grip” over the visitors. L. Stern, *Western Intellectuals*, op. cit., p. 176-177.

⁵⁰ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 142, l. 10.

interview to a TASS correspondent. He spoke very warmly about the Soviet Union, Georgia, and the many impressions he took away, and expressed a desire to come back⁵¹.

Comparing Soviet reports with foreigners' memoirs predictably reveals discrepancies, suggesting that at least one of the authors involved was not truthful. For example, the account of Juan Goytisolo's visit to the USSR is strangely dry and politically correct (too correct!)⁵². The suspicion that the 34-year-old writer and his 27-year-old Soviet translator could not have spent a month discussing the understanding of Marxism-Leninism by the Spanish Communist Party in exile is confirmed by Goytisolo's own memoirs. One detail alone — how he and his 'minder' almost missed their flight, due to a few drinks and a discussion about sexual culture in the USSR — shows the gap between the two versions of the same experience⁵³.

But there is no need to catch the FC staff in a lie to understand that it was obviously impossible to tell the whole truth in their reports. Some facts would jeopardise further cooperation with the writer, others might even harm the author of the report. It was much more convenient to please higher-ups. Problems were only reported when the guest was deemed unpromising, or when there was a risk of counterclaims either from him or from potential witnesses, and translators wanted to absolve themselves of responsibility. These cases are particularly interesting because they offer insight into the tricks used to salvage the situation.

For example, in 1954, a Brazilian delegate to the Second Congress of Writers, Marques Rebelo, wrote an article for the Soviet press that could not be published because it covered the history of Brazilian literature "from a completely alien, anti-Marxist position". The consultant, Kolchina, couldn't directly tell the author this, so she kept stalling. She also had to 'forget' her purse or complain about her heart condition when the delegation assigned to her wanted to go for a walk in Moscow, visit the metro or go

shopping instead of attending the boring sessions of the Congress as they were supposed to⁵⁴. In 1959, when Stefanova, the FC's specialist in Arab literature, didn't know what to do with the constantly disgruntled poet al-Jawahiri, her boss thought that her job should be to pay him "just a little bit more attention", referring to her feminine charm⁵⁵.

From time to time, guests wanted to go places where foreigners were not allowed. In 1967, for example, William Golding thought of an exciting water route from the Baltic to the Black Sea, planning to sail it and later publish his impressions. The chairman of the FC replied him personally, saying that it was not possible that year⁵⁶. Of course, this was a standard answer in which 'this year' meant 'never'. Sometimes, foreign writers wanted to meet Soviet *personae non-gratae*, and the FC staff had to invent excuses, like a long illness or business trips of the disgraced authors. John Steinbeck was so concerned about the fate of Viktor Nekrasov, after being refused a meeting with him several times on various pretexts, that the "unreliable" Nekrasov was ordered to "recover" from his "illness", come urgently and save the situation⁵⁷.

From 1958, FC staff constantly had to answer questions about Pasternak. The interest in his case flared up again and again in the 1960s, with each new trial against writers. Guests not only asked questions but were eager to visit Pasternak's grave in Peredelkino, writers' dacha complex in the outskirts of Moscow. It was impossible to put this on the agenda, but neither could the guest be disappointed or made aware of unspoken prohibitions. Thus the FC developed an informal practice: trips to Peredelkino were not to be mentioned in the reports, they had to be disguised as a routine visit to an exhibition. They should only be made by taxi, not with the driver assigned to the delegation (who also submitted a report detailing the visited addresses). Blunders only happened to newcomers⁵⁸. To give an example, a rare record of a visit to Pasternak's grave in 1964

⁵¹ This time, it's not a John but a William Golding, RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 240.

⁵² RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 2063.

⁵³ J. Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, in Idem, *Memorias*, Barcelona 2002, p. 581.

⁵⁴ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 4458, l. 4-5.

⁵⁵ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 4865, l. 4.

⁵⁶ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 249, l. 111-114.

⁵⁷ L. Kazakova (Zhdanova), *Steinbek v SSSR*, op. cit., pp. 196-197.

⁵⁸ L. Sinianskaia, *Vo sne*, op. cit., p. 151.

was made because the whole trip was the idea of an American embassy official who suggested it to John Updike. For the FC consultant Frida Lur'e, this was an emergency situation. To save face and avoid the mediation of the American diplomat, she explains in her report, she had to personally take Updike to the cemetery, accompanied by the Peredelkino librarian⁵⁹.

From the mid-1960s onward, more and more difficult situations arose where minders weren't sure how to proceed since they had not been informed in time. A major blow to the Writers' Union was the Siniavskii-Daniel' trial. Even the experienced official Surkov admitted:

Despite the fact that we had repeatedly protested against the arrests, for the majority of the intellectuals, who thought that political oppression had ended in the Soviet Union, the trial of Siniavskii and Daniel' was a bugbear [*zhupel*] in the sense that we were returning to the old days. *The essence of the trial was not only not explained to foreigners, but not even to us.* Eremin's article not only caused a wave of protest abroad, but in many ways triggered the "collective protest letters" we received in connection with the case. The foreign journalists' exclusion from the trial fuelled the fire. We failed to explain the case thoroughly through the press channels, through the closed information channels that we have. Instead, we published the verdict and very biased material in the press⁶⁰.

No sooner had the Commission recovered from the affair, than a letter from Alexander Solzhenitsyn demanding the abolition of censorship set the Fourth Congress of Writers ablaze. Solzhenitsyn sent 250 copies of this letter to the participants⁶¹, but the FC staff only found out about it from foreigners:

At the end of the Congress, Jorge Salamea, Elvio Romero and María Teresa León began to ask me questions about A. Solzhenitsyn's letter to the Bureau of the Congress. I must say that I first heard about this letter from our foreign guests, and I think that an interpreter working with a foreign delegation should be informed in good time about events of political importance, so that they are not caught off guard by unexpected questions⁶².

Solzhenitsyn's letter was immediately published

in the West, and further fuelled the controversy over artistic freedom in the USSR⁶³. Throughout 1967, the passions surrounding Siniavskii and Daniel', who had already been sentenced to the camps, did not abate. Having failed to achieve results through personal letters and collective protests⁶⁴ that had once helped Pasternak and later, for example, Valerii Tarsis⁶⁵, some of the Western writers favoured by the Soviets decided to break ties with the USSR. In September 1967, Graham Greene wrote to the Writers' Union:

I would like all the royalties due to me on my books, and all the money deposited in my name at the Grand Hotel, Moscow, for past royalties, to be paid to Madame Siniavskii and Madame Daniel' to help in some small way to support them during the imprisonment of their husbands⁶⁶.

To this laconic letter, he received an even more laconic reply, which showed no trace of the former cordiality:

Dear Mr Green!
In reply to your letter dated 1/09-67, we would like to inform you that the Writers' Union has no right to dispose of citizens' deposits in savings banks.
Yours sincerely,
Secretary of the Board of the Writers' Union of the USSR
Sergei Baruzdin⁶⁷

In fact, Greene had a very warm relationship with Oksana Krugerskaia, the English literature consultant, and usually kept in touch with her. On more

⁶³ *Soljenitsyne a réclamé la suppression de toute censure et demandé à l'Union des écrivains soviétiques de Moscou de défendre les auteurs persécutés*, "Le Monde", 31.05.1967. The collective letter in support of Solzhenitsyn before the Bureau of the Congress became known abroad from another communication: *U.R.S.S. Quatre-vingt-deux écrivains demandent un débat public sur la lettre de Soljenitsyne*, "Le Monde", 09.06.1967. Also, in 1967, in Frankfurt am Main, Alexander Ginzburg's "White Book" was published, thanks to which the details of the trial became known for the first time: *Belaia Kniga po delu A. Siniavskogo i lu. Danielia*, ed. by A. Ginzburg, Moskva 1967.

⁶⁴ For collective protests from writers from Denmark, Chile, the Philippines, India, Italy, Mexico, and India, see: *Tsena metaforij ili prestuplenie i nakazanie Siniavskogo i Danielia*, Moskva 1989. See also the sections *Zarubezhnye protesty i petitsii po povodu aresta A. Siniavskogo i lu. Danielia* and *Zarubezhnye otkliki na osuzhdenie A. Siniavskogo i lu. Danielia*, in *Belaia Kniga*, op. cit.

⁶⁵ In 1962, Soviet writer Valerii Tarsis was placed under coercive psychiatric treatment. He was soon released after international protests.

⁶⁶ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 250, l. 77.

⁶⁷ Ivi, l. 79.

⁵⁹ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 4215, l. 44.

⁶⁰ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 5, l. 14-15. Emphasis added. Dmitrii Eremin was the author of the propaganda article *Perevertysii* ("Izvestiia", 13.01.1966), which for the first time brought the trial to the public's attention and launched an official campaign against Siniavskii and Daniel'.

⁶¹ A. Tvardovskii, *Novomirskii dnevnik*, II (1967-1970), Moskva 2009, p. 39.

⁶² RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 223, l. 2.

than one occasion, he had used her help to manage the royalties in his Moscow bank account from afar⁶⁸. However, when he decided to break off his official relations with Moscow, he wrote not to her but to the Secretariat of the Writers' Union ("Dear Sir..."). A deal-breaking reply from the Foreign Commission would always come from an official or a secretary, but never from a consultant: it was important to maintain a semblance of personal friendship in case there was a chance of resuming cooperation in the future. An example of this is the case of Mario Vargas Llosa, who maintained a friendly relationship with the Latin American literature consultant Nina Bulgakova even after he had publicly condemned the Soviet invasion of Prague. A few years later, he wrote to her to inquire about royalties due to him⁶⁹.

Judging by the correspondence, as well as travelogues and memoirs, the consultants usually succeeded in charming their guests⁷⁰. The 'friendship' continued in letters, which the Foreign Commission turned into its own special method and, eventually, into a fine art⁷¹. The idea was to conduct correspondence on behalf of the institution, but always with a personal touch. The consultants were reprimanded for "formality" and "mere letter writing" because "the *personal artistic originality* of such a response is thereby lost: by becoming formal, the correspondence often fades away"⁷².

It's true that the writers were happy to accept the privileges that such friendship afforded. Consultants

and translators, who were fined if a guest went over budget, complained that "our guests ... are more than spoiled by the fact that their every move is paid for in our country, they have long got used to it and take it for granted"⁷³. Indeed, many writers eagerly took advantage of the opportunity to improve their health free of charge, undergo a complete check-up, and spend a few weeks in a sanatorium. Taking families to Crimean resorts was very popular. Not all of the guests went on holiday at the expense of the Writers' Union⁷⁴; in many cases it was a way of spending their royalties in roubles.

EFFICIENCY

Whatever the reasons for this loyalty, every manifestation of it was recorded by the Foreign Commission as the result of "great political efforts" made by its team⁷⁵. But was their work actually effective?

Evaluating the effectiveness of an institution like the FC is more difficult than it seems. Writers critical of the USSR rarely developed close relations with the Writers' Union, and those who did visit always had their own, in Hollander's terms, "predispositions". If we say that yesterday's guest criticised the USSR because the work done by the FC was not good enough, or that they praised the USSR because the FC did a good job, are we not likening our assessments to those of the CPSU Central Committee, which was convinced that impressions could be controlled?

The Foreign Commission focused mainly on quantitative indicators. Qualitative criteria were never clear due to fluctuations in the party's political line. It is not surprising, therefore, that the annual reports are full of statements like "the work has become more complicated in substance"⁷⁶.

The annual report of the FC always looked the same: lists of visits, events, and business trips, gen-

⁶⁸ See their correspondence with Krugerskaia: RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 36, l. 90-99; RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 37, l. 22.

⁶⁹ C. Aguirre – K. Buynova, *Cinco Días en Moscú. Mario Vargas Llosa y el socialismo soviético*, Trujillo 2024, p. 84.

⁷⁰ FC consultant for over 30 years, Oksana Krugerskaia "was clearly someone who left an impression" and to whom some of the writers referred as "nanny", see H. Stead, "Comrade Doris", op. cit., pp. 38-39. The Italians admired Georgij Brejtburd, whom they even called "my good Virgil", see O. Gurevič, *Georgij Brejtburd: Translator, Author, and Official (1921-1976). The First Step of Archive Studies (1954-1957)*, "România Orientale", 2021, 34, pp. 93-107. The French writers had the pleasure to communicate directly to francophone Il'ia Ehrenburg, and could always count on the help of the charming translator Lenina Zonina, friend of Louis Aragon and Elsa Triolet, as well as Jean-Paul Sartre's muse, see *Dialog pisatelei*, op. cit., p. 492. Latin Americans spoke in high praise of consultant Nina Bulgakova and even dedicated poems to her, see C. Aguirre – K. Buynova, *Cinco Días*, op. cit., p. 54.

⁷¹ L. Stern, *Western Intellectuals*, op. cit., pp. 8-9.

⁷² RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 111, l. 12. Emphasis added.

⁷³ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 223, l. 3-4.

⁷⁴ According to the report on the reception of foreign writers in the USSR in 1967, 111 writers (not counting their family members, of whom there were another 109 people) came to the country on holiday during the year. 49 of them vacationed at the expense of the Writers' Union, and 62, at their own expense. RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 197, l. 54.

⁷⁵ RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 111, l. 7.

⁷⁶ See, e.g., RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 109.

erously sprinkled with amateurish and unreliable statistics; complaints about obstacles to the Commission's work, which were then compensated by ritual self-criticism, recognition of 'shortcomings', and promises to overcome them. Year after year, the Foreign Commission asked for the same things: more staff, more hard currency, professional training for translators, a solution to the royalties issue, and, finally, permission to engage in a real dialogue with foreign colleagues, rather than a 'formal and protocol' one. These proposals were best articulated in the early 1960s⁷⁷, against the background of Khrushchev's policy of peaceful coexistence⁷⁸ and a general belief in the CPSU's genuine willingness to engage in dialogue with the world. But as the decade drew to a close, there were fewer opportunities to demand help from the system.

The desire to organise the work better was partly reflected in the draft of the new Regulations, which was drawn up in the autumn of 1968. What had previously been explained to the staff in three pages now took up 21 pages. The new document detailed the structure of the Foreign Commission and the duties of each staff member, from the chairman to the junior typist. The Regulations were adopted in 1970⁷⁹. Thus, a short period of exuberant growth in literary relations with foreign countries forced the FC to formalise its work. Whether these changes had an effect in the future is a topic for a separate study.

And yet, dialogue with the West did occur. We can argue whether it could have been more intense, more authentic, or richer, but the Foreign Commission moderated it to the best of its ability. It acted as an intermediary between foreign and Soviet writers, the Soviet authorities, and publishers. It established for the superiors, the censor, and the reader whether the writer was 'ours' or 'other', progressive or reactionary. The FC's judgments were based not so much on propaganda goals, but mainly on artistic value.

The FC's mediation, from writing bulletins and briefs to hosting a writer's personal visit and maintaining correspondence, helped to publish foreign literature in the Soviet Union. Beyond all the manoeuvring, an important aim of the FC's activities in the 1950s and 1960s was to convince the Central Committee that the USSR belonged to Western culture. With the mediation of the FC, Soviet writers gave the Party the illusion that Soviet literature was needed and appreciated in the West, and the Party gave Soviet writers the illusion that they were allowed to communicate with the West (for the time being). Despite all the successes, the Central Committee was in no hurry to authorise the expansion of the FC's staff or to increase its budget and resources: what had been achieved was *enough*. Allowing more meant allowing Soviet writers more communication with the West, more real exchange, a wider and more attractive market for their works, and more freedom. That was not *expedient*.

In the meantime, foreign writers' visits, which were often the result of the FC negotiations and management, inspired their admirers among Soviet translators and literary critics to a new round of struggle for the publication. Furthermore, meeting the author made like-minded working groups – the *aktivy* – stronger and, consequently, more effective. Besides, the visit itself was a worthy occasion to publish a translated work as a separate volume or in a journal. In the end, it was the Soviet reader who benefited from it.

⁷⁷ See, e.g., RGALI, f. 631, op. 26, ed. khr. 109.

⁷⁸ The policy of peaceful coexistence and the struggle for universal peace was officially adopted by the 22nd Congress of the CPSU in October 1961.

⁷⁹ RGALI, f. 631, op. 27, ed. khr. 757.

◇ *The Foreign Commission of the Soviet Writers' Union in 1950s-1960s: Boundaries, Obstacles, Tricks, Embarrassment, Impact* ◇

Kristina Buynova

Abstract

In the 1950s and 1960s, the Foreign Commission of the Soviet Writers' Union occupied the niche of mediator in relations between Western literature and the USSR. It was essentially a propaganda institution that inherited the traditions of MORP and VOKS. This alone suggests an active, perhaps even aggressive, style of recruiting among foreign writers. In this article I will show that the reality was different. Party patronage and the constant manipulation of the 'rules of the game' excluded any proactivity on the part of the Commission. Although the aim of the Foreign Commission was to 'broaden contacts', it tended to concentrate on strengthening existing ones. In selecting new contacts, the FC relied on the assessments of translators, writers and critics rather than on party preferences, and then presented itself as a 'progressive' entity. The visit of the latter would become a kind of consummation of the relationship. The FC was keen to please its guests, so any awkward situations were carefully smoothed over by the consultants, or 'minders', as the foreigners called them. There could be no official instructions, but a number of tricks and stratagems – evasion, stalling, shifting attention, citing temporary circumstances – were more or less clear to the staff.

Keywords

Foreign Commission, Soviet Writers' Union, Minders, Sympathizers.

Author

Kristina Buynova is Associate Professor at the Spanish Department of the Moscow State Institute of International Relations (MGIMO). She defended her PhD thesis on *Russian Travellers in Latin America in the XIX – early XX Century* (2015, in Russian), and now specialises in the history of Soviet literary contacts abroad in the Thaw period. She recently published, with Carlos Aguirre, *Cinco días en Moscú. Mario Vargas Llosa y el socialismo soviético (1968)* (Trujillo (Peru), 2024, in Spanish, forthcoming in Russian), and participated in an international project dedicated to the perception of Pablo Neruda in European socialist countries, *Pablo Neruda en el espejo del socialismo* (ed. I. Ilian, M. Šabec, Peter Lang Verlag, 2024, in Spanish), in which she conducted a study of the poet's image in Soviet Russia. She is currently researching the work of the Foreign Commission of the Soviet Writers' Union.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Kristina Buynova

Скандал в эго-документах позднесоветских писателей: попытка “насыщенного описания”

Мария Майофис

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 79-100 ◇

СРЕДИ общепризнанных элементов в определении скандала, в том числе литературного, находится утверждение о том, что скандал всегда связан с нарушением культурной или этической нормы¹. При этом само это нарушение может быть произведено осознанно, в расчете на сильный публичный эффект. Представляется странным, что исследователи литературных скандалов до сих пор не сделали следующего логического шага. Если границы культурных и этических норм исторически подвижны, тогда и то, что в данный момент считается скандалом — вещь непостоянная и исторически изменчивая. А значит, исследователю важно тщательно отслеживать словоупотребление внутри той эпохи и культурной ситуации, которую он/она изучает. Следует уточнить, используют ли применительно к тем или иным событиям современники слово ‘скандал’, и если используют, то зависит ли их выбор этого слова от социального и профессионального статуса и принадлежности к той или иной группировке. В тех случаях, когда исследователь настаивает на использовании понятия ‘скандал’ применительно к событиям, которые современники так не называли, сам выбор этого термина заслуживает отдельного объяснения и методологической рефлексии.

Не менее важно обращать внимание на то, используется ли это слово в открытых, публикуемых синхронно источниках — скажем, в газетных ста-

тьях, рецензиях, открытых письмах, — или локализовано только в источниках личного происхождения, которые становятся известны намного позже: в письмах и дневниках, которые могут заключать в себе в том числе и записи устных разговоров, в не предназначенных для публикации стенограммах встреч и заседаний, и т.д. Важно будет установить, каково направление миграции этого понятия: фигурирует ли оно в письмах и дневниках как цитата из официальных источников или из речи представителей власти или, наоборот, заимствуется из внутрицеховой коммуникации и операционализируется писателями для общения с представителями власти. Очевидно, что при таком подходе ‘скандал’ превращается из априорно заданной аналитической категории в элемент изучаемого нами языка эпохи.

В этой статье я хотела бы остановиться как раз на особенностях значений слова ‘скандал’ в позднесоветской писательской среде, а потом уже, проанализировав результаты этого краткого исследования, попытаться сделать выводы о том, что этот спектр значений говорит нам об отношении писателей с официальными контролирующими инстанциями и о том, как эволюционировали эти отношения на протяжении 1950-1980-х годов. Антрополог Клиффорд Гирц ввел понятие “насыщенного описания”², которое используется в антропологии и сегодня: оно предполагает детальный анализ различных значений того или иного понятия, жеста или ритуала через скрупулезное проследивание их использования в повседневной жизни того или иного общества или сообщества,

¹ См. анализ различных типов такого нарушения норм в связи с понятием скандала: R. Selbmann, *Skandal als Literatur. Wie aus skandalöser Wirklichkeit skandalöse Literatur entsteht*, в *Literatur als Skandal: Fälle-Funktionen-Folgen*, Hrsg. von S. Neuhaus und J. Holzner, Göttingen 2007, с. 29-40; S. Neuhaus, *Skandal im Sperrbezirk? Grenzen und Begrenzungen der Wirkung von Kunst- und Literaturskandalen*, в *Literatur als Skandal*, указ. соч., с. 41-53.

² C. Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, в C. Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York 1973, с. 3-30.

с вниманием к максимальному количеству доступных контекстов, в которых этот феномен появляется. При построении такого описания можно использовать так называемые интерпретации первого порядка, то есть объяснения самих изучаемых субъектов. Я предлагаю, опираясь на интерпретации первого порядка, создать “насыщенное описание” феномена скандала в позднесоветской литературной жизни. В ряде случаев мне будет важно приводить примеры и из литературы и общественной жизни 1920-х — 1940-х годов, если они генетически связаны с особенностями позднесоветской литературной жизни.

Начиная с эпохи ‘оттепели’, и особенно в 1960-х — начале 1980-х годов, речь идет не просто о назывании или осмыслении скандала, но об инструментализации самого этого понятия. При этом в большинстве случаев ‘скандал’ оказывается связан с действием цензурных механизмов — или возможностью их преодоления.

В этой статье не обсуждается собственно работа советской цензуры, которая была многоступенчатой и включала в себя не только Главлит или его региональные отделения, но также работу редакторов, партийных кураторов издательской деятельности и КГБ. Однако, выявив различные значения и контексты понятия ‘литературный скандал’, мы сможем увидеть, как писатели и издательские работники реагировали на цензуру и как продумывали возможности противодействия ей.

Источники личного происхождения позволяют реконструировать, хотя и с известной мерой допущения, те эпизоды внутрицеховой коммуникации, которые мы в недавней своей работе назвали “бэкстейджамми”³ — кулуарными обсуждениями “правил игры”, а также возможностей их обойти, обернуть в свою пользу, изменить или проигнорировать. Литературным скандалам, несомненно, уделялось значительное внимание в таких коммуникативных эпизодах, так как именно они делали видимыми и сами негласные институциональные

правила, и усилия по их преодолению, и происшедшие сдвиги.

1

Если последовательно читать источники по истории советской литературы 1920 — 1930-х годов, станет видно, что доминировавшее в начале XX века значение слова ‘скандал’ — публичное эпатажное поведение, включая и эпатажную публикацию, за которым следует острая реакция публики⁴, — уже в начале 1920-х годов уходит на периферию литературной жизни, а потом и вовсе исчезает.

Почти сходят на нет к моменту образования Союза советских писателей и открытые межгрупповые, межпартийные столкновения и конфликты, которые тоже было принято называть скандалами. Характерно признание, которое Е. Архиппов делает в письме к Д. Усову 5 апреля 1932 года. “Литературные столкновения (‘скандалы’) в ‘Вертепе’ (почти не существующем) совсем прекратились. Последняя ‘драка’ была из-за Кочеткова (между М.И. Слободским и Верой)”⁵. Слова ‘скандалы’ и ‘драка’ Архиппов использует в кавычках, словно цитируя расхожие определения посетителей таких собраний. Для него самого это всего лишь ‘столкновения’, но, тем не менее, ему важно показать, как именно их определяют его коллеги по цеху.

Уже с начала 1920-х годов слово ‘скандал’ появляется совершенно в новом значении и ином социальном и профессиональном контексте. Существенные сдвиги в употреблении этого понятия связаны с изменением институциональной организации литературы и ее функций в советском обществе: цензурный контроль стал намного более жестким и последовательным, чем прежде, а литература в целом на протяжении 1920-х годов все больше подпадала под прямой контроль партий-

³ См.: И. Кукулин — М. Майофис — М. Четверикова, *Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР (Статья первая. Статья вторая)*, “Новое литературное обозрение”, 2022, 174, с. 81-101; 2022, 175, с. 190-228.

⁴ См., например, в письме А. Белого Иванову-Разумнику от 3 декабря 1916 г.: “Чувствую, что в душе, как последнее противодействие, зреет бунт: где-нибудь сорвусь и *оскандаюсь* в обществе: тогда все обидятся сразу: блистающие бриллиантами дамы, футуристы, религиозные искатели, газетные работники, почтенные и непочтенные; и пойдут меня бранить: газеты, кружки, ‘салоны’ и т.д.” (А. Белый — Р. Иванов-Разумник, *Переписка*, Санкт-Петербург 1998, с. 85. Сохранен курсив публикации).

⁵ Е. Архиппов, *Рассыпанный стеклярус: в 2 томах*, т. 2, Москва 2016, с. 388.

ных и государственных органов.

Именно эти, зародившиеся в начале 1920-х, значения понятия ‘скандал’, вплоть до конца советского периода будут сохраняться и развиваться: теперь скандал зарождается не в сфере межличностных или межгрупповых отношений писателей, но в сфере взаимодействия писателей и литературных институций.

Новые коннотации ‘скандала’ в 1920-е годы связаны прежде всего с разрешением / запретом на публикацию какого-то текста, то есть с нежелательным выходом в публичную сферу того, что появиться там было бы не должно. А место литературного скандала переносится с подмостков литературного вечера или страниц ежедневной популярной газеты в коридоры и кабинеты редакций и издательств.

По сути дела, к началу 1920-х годов параллельно актуализируются три значения понятия ‘скандал’: 1) публикация книг или статей, которые рассматриваются как потенциально вредные или опасные для большевистского правительства, в том числе потому, что открыто демонстрируют борьбу группировок или напряжения между членами руководства, ставят под сомнение постулаты советской идеологии или популярные пропагандистские мифы; 2) выход в публичную сферу, прежде всего в зарубежную прессу, информации о том, что в Советской России и в Советском Союзе ограничиваются базовые человеческие свободы (прежде всего свобода слова и печати), а писатели преследуются за то, что они пишут; 3) скандал бытовой и семейный, приемы ведения которого легко могут транспонироваться на взаимоотношения с редакционно-издательскими работниками.

Один из ранних примеров семантизации скандала как публичной критики, осуществленной одной группой большевиков в отношении другой, причем средствами литературы, можно найти в письме Л. Троцкого, посланном в конце 1921 года в Политбюро. Оно посвящено публикации в “Правде” двустрания Демьяна Бедного, направленного против газеты “Известия” и лично Ю. Стеклова. Охарактеризовав эту публикацию как “скандал”, Троцкий предлагает поставить редакции “Прав-

ды” “на вид неуместность такого рода выходок”⁶. Скандал состоял не в том, что Демьян Бедный не соглашался с редакционной политикой “Известий”, а в том, что выразил он свое несогласие не где-нибудь, а на страницах “Правды”, и поэтому виноват в скандале не поэт, а редакция опубликовавшей его двустрание газеты.

Эта парадигма понимания скандала предполагает, что некоторые истины, сколь очевидными бы они ни были, в принципе не могут быть высказаны публично, так как их обнародование может потрясти самые основы советского мировоззрения. Более чем через сорок лет после истории с Демьяном Бедным редактор “Нового мира” А. Кондратович записывает в дневнике рассказ о том, как на страницах журнала был опровергнут популярный тогда (и распространяющийся в России до сих пор) миф о подвиге двадцати восьми героев-панфиловцев. Кондратович специально подчеркивает, что в распоряжении редакции были достоверные и несомненные документальные доказательства сфабрикованности мифа о панфиловцах (материалы из архива Министерства обороны СССР в Подольске). Однако придать их огласке ‘новомирцы’ не могли — такая огласка поставила бы под вопрос правдивость пропагандистских нарративов, а значит, спровоцировала бы скандал:

Как раз в это время пришло самое страшное подтверждение “липы” Кривицкого. Генерал-майор юстиции, бывший начальник Киевского военного трибунала, писал нам, что один из самых знаменитых панфиловцев Добробабин оказался власовцем, был осужден на 10 лет, отбыл срок и сейчас проживает где-то в Харьковской области.

Как раз в этот день, когда мы получили это письмо, я включил радио, передавалась какая-то пьеса о панфиловцах. Голос вызывал бессмертных на поверку. “Иван Добробабин”... — произносил он, и Добробабин бодро отвечал: “Я!” Интересно, что думал сам Добробабин, если он тоже слушал эту передачу?

Ложь продолжалась. Подключить подольские материалы мы не могли. То есть могли бы, но кто позволил бы? Скандал!⁷

Существовали и другие запреты на публичные

⁶ *Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917-1956*, под ред. А. Яковлева, сост. Л. Максименков, Москва 2005, с. 33.

⁷ А. Кондратович, *Новомирский дневник. 1967-1970*, Москва 1991, с. 317-318.

упоминания, нарушение которых квалифицировалось как скандал: например, позитивный отклик об авторе, о котором в органах руководства литературой уже сложилась конвенция о молчании и/или публикации только негативных откликов: предполагалось, что такой автор уже ранее нарушал гласные или негласные политические табу. Пренебрежение такими конвенциями может иметь последствия в виде ужесточения контроля и цензуры и даже привести к смене редакторов, вплоть до главного.

Анна Ахматова, ознакомившись с текстом предисловия к ее одностомнику, почти в панике говорит в 1960 году Л. Чуковской: “В послесловии собираются объявить, будто Ахматова — звено между поэзией дореволюционной и советской. Вы понимаете, какой будет скандал? Одно из двух: либо я звено, либо — на вторую букву алфавита, как утверждалось в 46-м году”⁸ (имеется в виду слово ‘блудница’, использованное Андреем Ждановым в докладе о журналах “Звезда” и “Ленинград”; впрочем, и Ахматова, и, возможно, Жданов имели в виду обценный синоним этого слова). Владимир Лакшин в 1970 году пишет о событиях в редакции популярного приложения к газете “Известия” — “Неделя”:

В “Неделе” скандал. Они напечатали невинную статейку в поддержку ром[ана] Владимира [имеется в виду роман *Три минуты молчания*, опубликованный в “Новом мире” № 7 за 1969 г. — М.М.]. Звонил будто бы Демичев [секретарь ЦК КПСС по вопросам идеологии] Толкунову [Л.Н. Толкунов, главный редактор газеты “Известия”], возмущен. Собрали редколлегию “Изв[естий]”, напугали редактора “Недели” и решили утверждать план каждого № — впредь. Вот это руководство лит[ерату]рой!⁹

Перспектива возникновения ‘скандала’ в связи с публичными проявлениями конфликтов и противоречий или упоминаниями ‘нежелательных’ лиц часто выступает в качестве движущей причины для ограничения доступа читателей к каким-то текстам или зрителей на какие-либо мероприятия (в этих случаях литературные функционеры

стараясь всеми силами уменьшать степень публичности). Иногда руководство Союза писателей или местные власти прибегали к довольно топорным методам — просто исключали из списка авторов фигуры, вызывающие наибольший интерес. В. Лакшин рассказывает в 1964 году, как, к удивлению приглашенных из Москвы гостей, на вечере “Нового мира” в Ленинграде оказалось чрезвычайно мало выступающих:

Когда мы вышли на сцену под ослепительные юпитеры, расселись за маленьким круглым столиком с микрофоном, оказалось, что в списке выступающих... два человека. Как мы потом поняли, остальных выбросили как неблагонадежных — еще неизвестно, что понесут... Испуг триумфального вечера в Выборгском дворце культуры заставил местных руководителей сильно суетиться, опасались нового литературного скандала вокруг опального журнала¹⁰.

Схожий ограничительный механизм, происходящий от понимания скандала как нежелательной публичности в случае попыток государственного вмешательства в церемонии похорон некоторых советских писателей (об этом см. ниже).

Даже гораздо более ограниченное распространение информации, чем, скажем, появление материалов на страницах “Нового мира” или “Недели” может тоже трактоваться как скандал. Аркадий Мильчин вспоминает, как в конце 1950-х годов были опубликованы списки книг, рекомендованных к уничтожению на складах Книготорга, а среди них оказались книги известных и востребованных писателей. Скандал в этом случае оказывается вызван не существованием списка, а его обнаружением — таким образом аудитория получает информацию об ошибках представителей советского руководства. (В данном случае ошибки не были, по-видимому, связаны с прямыми цензурными и запретительными мерами, но возникли из-за некомпетентности лиц, принимавших решения.) Раскрытие такой информации делает неизбежной санкции в отношении тех начальников, которые таким образом себя скомпрометировали: “. . . после выхода списков в свет разразился скандал, в результате которого К.Н. Боголюбов, первый заместитель председателя Комитета по

⁸ Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой: в 3 томах*, т. 2, Москва 1997, с. 430.

⁹ В. Лакшин, *Последний акт*, “Дружба народов”, 2003, 6, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2003/6/poslednij-akt-3.html> (последнее посещение: 20.03.2024).

¹⁰ Idem, *Дневник и попутное (1953-1964)*, в Idem, “Новый мир” во времена Хрущева, Москва 1991, с. 207.

печати, получил взыскание и его перевели на другую работу (кажется, он вернулся в ЦК КПСС и сделал там большую карьеру)”¹¹. Этот кейс иллюстрирует еще одну важную закономерность в позиционировании позднесоветского литературного скандала — поиск виновных и ответственных (см. об этом ниже).

Другой тип публикации, часто вызывающий скандал — обнародование текста, свидетельствующего, что его автор является носителем расовых или этнических фобий. В таком случае советская литература неизбежно оказывается представлена не как место, где укрепляется ‘дружба народов’, но где разжигаются межнациональные конфликты. Так было, например, с публикацией в “Новом мире” в 1982 году повести Валентина Катаева *Уже написан Вертер*. Возникший после этого публичный резонанс писатель-националист Сергей Семанов без обиняков называет ‘скандалом’: “. . . посыпались письма от ст[арых] б[ольшевиков], чекистов, читателей, полож[ительных] было только несколько, прочие все — бранные, из ЦК никаких претензий не было [...] А. Крон бранился, многие иные писатели, осн[овной] упрёк — антисемитизм”¹².

Случалось и так, что скандалом оборачивалась публикация заведомо некомпетентных или паранаучных текстов. Поэтому кулуарная аргументация противников таких публикаций тоже часто апеллировала к перспективе возникновения скандала: они настаивали на том, что планируемая публикация дискредитирует и печатный орган или издательство, которое предпринимает такой шаг, и советскую науку и/или литературу в целом. В своих письмах второй половины 1920-х — начала 1930-х годов Горький неоднократно отговаривает советских редакторов от публикации той или иной книги, предупреждая, что без должной редактуры текст такого низкого профессионального уровня

неизбежно вызовет скандал: “. . . я очень боюсь, что, если ‘Энциклопедия’ Князева выйдет в свет без редакции, которой она требует, — мы получим не ‘энциклопедию’, а — скандал” (из письма М. Чумандрину 10 августа 1930, Сорренто)¹³, “Если рукопись Черевкова будет напечатана в данном ее виде, — это — скандално!” (из письма П. Крючкову 16 августа 1930)¹⁴, “издание рукописи этой — дело скандальное” (из письма И. Груздеву 5 сентября 1930)¹⁵, “Товарищи! Разрешите обратить внимание ваше на скандальную безграмотность каталогов, выпускаемых вами. . .” (В Ленинградское отделение “Международной книги”, 8 декабря 1931)¹⁶.

Спустя 40 лет угроза скандала после публикации некорректного и паранаучного текста была все ещё действенной: ее использовали и те, кто хотел предупредить коллег от поспешных шагов, и те, кто через скандальную публикацию самым добивался рекламы своему изданию. Аркадий Мильчин вспоминает, что главный редактор “Альманаха библиофила” Евгений Осетров в 1970-е годы “предлагал опубликовать сомнительные материалы вроде ‘Велесовой книги’, и стоило приложить немало усилий, чтобы заставить его отказаться от этого и не позорить альманах и издательство”. По словам Мильчина, убедить Осетрова оставить эти идеи было особенно трудно, потому что “он считал, что если подобная публикация вызовет скандал, это прекрасно: все обратят внимание на издание, оно ‘прославится’”¹⁷. И в этом случае значение ‘скандала’ сближается с понятиями дурной славы, испорченной репутации, дискредитации авторитета печатного слова как такового.

2

Второе значение понятия ‘скандал’ связано с обнародованием фактов о подавлении в СССР прав и свобод, прежде всего свободы слова и пе-

¹¹ А. Мильчин, *Человек книги: Записки главного редактора*, Москва 2016, с. 320.

¹² С. Семанов, *Дневник 1982 года*, “Вопросы национализма”, 2011 (8), 4, с. 161. Об основаниях для обвинений этого сочинения Катаева в антисемитизме см.: А. Кумбарг, *Еврейские акценты Валентина Катаева*, “Еврейская панорама”, 2022 (91), <https://evrejskaja-panorama.de/article.2022-01.evrejskie-aktsenty-valentina-kataeva.html> (последнее посещение: 20.03.2024).

¹³ М. Горький, *Собрание сочинений в 24 томах*, т. 20, Москва 2018, с. 14.

¹⁴ Ivi, с. 23.

¹⁵ Ivi, с. 33.

¹⁶ М. Горький, *Собрание сочинений в 24 томах*, т. 21, Москва 2019, с. 17.

¹⁷ А. Мильчин, *Человек*, указ. соч., с. 431.

чати, а также, например, права на свободное передвижение или тайны переписки. Самой нежелательной аудиторией для такого скандала является аудитория заграничная, а сам скандал часто получает определение ‘международного’.

Довольно быстро первое значение понятия ‘скандал’ (публикация потенциально возмутительного или недозволенного) так близко смыкается со вторым (запрет на публикацию или приостановка публикации того, что сам писатель и его окружение хотят преподнести как добротное и неопасное), что иногда трудно бывает отличить один от другого. К. Чуковский в 1926 году записывает в дневнике:

С Крокодилом и Некрасовым еще хуже. После всех полугодовых цензурных мытарств — наконец удалось дотащить эту книгу до типографской машины. Книга Крокодил печатается, но нужно же было так случиться, что какая-то контрольная комиссия — уже во время печатания книги — обратила внимание на ее нецензурность, очевидно, по чьему-то доносу. Произошел величайший скандал: книгу вынули из машины, составили протокол и т.д. Были почему-то уверены, что у меня нет разрешения Гублита, а когда обнаружилось, что и от Гублита и от Главлита разрешение у меня есть, — решили сделать нагоняй этим двум учреждениям¹⁸.

Сложности с прохождением *Крокодила* через разрешительные инстанции Чуковский фиксирует на протяжении многих месяцев перед этим происшествием. Ореол скандала эта история приобретает не потому, что вдруг открылась неприемлемость сказки для цензуры, но потому, что текст уже получил одобрение на публикацию везде, где его нужно было получить, и его выпуск оказался остановлен в самый последний момент — когда типография уже начала печатать книжку.

Скандал в этом втором, ‘репрессивном’ значении, может возникнуть как в случае полного запрета произведения, так и при попытке его сильного или нелепого цензурирования, если известия об этом распространяются хотя бы в профессиональной среде. Характерна телеграмма, которую Бухарин посылает Молотову и Сталину в 1928 году:

Октябрь 1928 г.

Сталину и Молотову

Мне говорили, что среди писателей разгорается большой совершенно исключительный скандал. Репертком запретил (вернее, вычеркнул целую сцену) пьесы Бабеля *Закат*, в местах, где на улице говорят “жид”, вычеркнул и заменил “евреем” (что лишено всякого смысла), с другой стороны, вычеркнул сцену в синагоге и т.д. Сама по себе пьеса, говорят, приличная. Но в связи со всем этим назревает “возмущение” и т.д.

Б[ыть] м[ожет], у нас и впрямь в реперткome уж очень бестактные люди сидят¹⁹.

Оба значения понятия ‘скандал’ часто предполагают прямую и очень прочную ассоциацию между ‘скандалом’ и ‘ответственностью’, — характерную именно для советской политики в области литературы. Как правило, назначение ‘ответственного’ предполагало дисциплинарные и административные меры по отношению к нему: выговор, увольнение, перевод на другую работу. Ответственность будет возложена на субъекта и за публикацию того, что не должно было быть напечатано, и за ‘вынос на публику’ конфликта, который инициирует автор в ответ на запрет в публикации — или серию таких запретов. В письме от 22 сентября 1970 года Борис Стругацкий рассказывает брату сразу о двух скандалах. Первый из них заключался в том, что со своего поста был снят главный редактор журнала “Молодая гвардия” Анатолий Никонов — за публикацию в журнале слишком радикальных по риторике статей русских националистов В. Чалмаева, М. Лобанова и других представителей этого лагеря и, напротив, антиталитарного романа Ивана Ефремова *Час быка*. Второй — со снятием всемогущего Константина Воронкова — оргсекретаря и секретаря правления Союза писателей и председателя Литфонда. По мнению Стругацкого, Воронков попал в опалу якобы за то, что не справился с возложенной на него миссией провести в Союзе писателей кампанию против А. Солженицына: кампания прошла, популярность Солженицына только увеличилась, а в конце 1970 года он еще и получил Нобелевскую премию по литературе²⁰. Первое увольнение было

¹⁸ К. Чуковский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 12, Москва 2013, с. 586.

¹⁹ Бухарин — Сталину и Молотову по поводу пьесы Бабеля *Закат*, в *Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917-1956*, под ред. Л. Максименкова, Москва 2005, с. 136.

²⁰ Стругацкий. *Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники, 1967-1971*, сост. С. Бондаренко — В. Курильский,

связано с публикацией текстов, обнародование которых могло создать невыгодную репутацию советских печатных органов, второе было реакцией на неумело проведенное ‘разоблачение’, но важно, что для Бориса Стругацкого оба случая были тесно семантически и ситуативно связаны концептом ‘ответственности’.

3

Редакция журнала или редакционные помещения издательства оказываются самым подходящим местом для возникновения скандала. Пожалуй, следующим после коридоров коммунальной квартиры. Выносящиеся на публику коммунальные или семейные скандалы — одна из примет нового советского быта — находят отражение и в письмах, и в дневниках, и в художественной литературе начиная с середины 1920-х годов, если не раньше. Область семейных или соседских отношений лишь поверхностно регулируется законодательством, и поэтому в пространстве квартиры возникают неконтролируемые конфликты интересов. Что-то подобное происходит и в редакциях и издательствах, внутренняя жизнь которых тоже часто описывается с помощью характеристики ‘скандал’, хотя эти скандалы редко выносятся на широкую публику. Здесь рождается третье направление в интерпретации этого понятия.

‘Скандалный’ ореол редакции и издательства как будто бы провоцирует писателей все чаще апеллировать именно к такой, ненормативной, модели коммуникации. И здесь свидетельства, оставленные в письмах и дневниковых записях 1920-х годов, мало отличаются от дневников и писем 1960-х и 1970-х.

Конечно же, один из первых поводов для скандала — это невыплата или несвоевременная выплата гонораров. К. Чуковский, пытаясь в ноябре 1931 года разрешить сложную семейную ситуацию, обещает родным: “В Москве я делаю грандиозный скандал в ГИХЛе, добываю денег, везу их в Ленинград — и спасаю семью”²¹. За этой формули-

ровкой стоит твердое понимание, что с помощью скандала можно достигнуть желаемого результата. Скандал здесь представляется прежде всего как разговор на повышенных тонах, с угрозами и обещанием отправить жалобы в вышестоящие инстанции.

Писатели и литературные работники скандалят не только в редакциях, но и в других инстанциях, имеющих отношение к материальному обеспечению. Обозначая свою коммуникацию с этими учреждениями как ‘скандал’, авторы подразумевают, что с людьми, которые там работают, иначе взаимодействовать просто невозможно. “Был в Литфонде, слегка поскандалил. Обещали сделать все возможное, чтобы раздобыть путевки с началом 10-15 апреля. Суки они там все”, — пишет Борис Стругацкий брату в 1968 году²².

Вторая и третья трактовки понятия ‘скандал’ (обнародование фактов о цензурировании или запрете текстов и возмущение деятельностью редакционно-издательских работников и чиновников различных структур внутри Союза писателей) довольно рано начинают сближаться.

Писатели скандалят, например, потому, что редакторы с недолжным вниманием относятся к праву автора контролировать все этапы прохождения текста. В 1938 году Эльза Триоле обещает своей сестре Лиле Брик, что французский писатель Луи Арагон, возлюбленный и в скором времени — законный муж Триоле, в своем взаимодействии с газетой “Правда”, “несомненно, будет жаловаться и скандалить, если мне не пришлют гранок и не дадут возможности править их”²³.

В начале 1960-х годов чрезвычайно болезненно реагирует на редакторскую правку И. Эренбург — и за каждой попыткой изменения текста его мемуаров следуют ‘скандалы’, причем не только в связи с правкой цензурирующей, но и обычной литературной — в ней подозрительный Эренбург тоже видит угрозу цензуры. Вот как описывает это заместитель Твардовского Кондратович:

И вот положение. На одной стороне Поликарпов [Д.А. Поли-

Волгоград 2013, с. 576.

²¹ К. Чуковский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 15, Москва, 2013, с. 232.

²² *Стругацкие*, указ. соч., 2013, с. 182.

²³ Л. Брик - Э. Триоле, *Неизданная переписка (1921-1970)*, Москва 2000, с. 78.

карпов, в этот момент — зав. отделом культуры ЦК КПСС]. Когда я ему говорю: “Нас он не послушает. Может быть, я сошлюсь на вас”, — он: “Нет, на меня не ссылайтесь. Разговаривайте с ним сами”. С другой стороны, упрямый, желчный, ироничный Эренбург, удивительно помнящий свой текст. Однажды я без его ведома внес поправку в какую-то одну фразу, он заметил и закатил мне такой скандал²⁴.

Но чаще всего скандал возникает все-таки не из-за единичной правки, а из-за массированного некомпетентного редакторского вмешательства. А. Пантелеев по просьбе Л. Чуковской вспоминает в 1956 году об опыте своего взаимодействия с редакторами и приводит эпизод явно довоенного происхождения (но вспоминает, тем не менее, уже в гораздо более свободную эпоху, и в этом смысле его словоупотребление — это характеристика 1956 года, а не времени, когда произошли описываемые события).

Скандалом он называет здесь реакцию автора и призванных им на свою защиту лиц после радикальной редактурой текстов, сделанной без согласования.

Где-то хранятся у меня материалы, касающиеся двух случаев редакторского произвола. Оба эти случая — анекдотического, исключительного характера. Первый из них произошел четверть века назад: редактор Гослитиздата Савельев за одну или две ночи переписал, перевел из сказовой манеры в повествовательную — повесть *Часы*. Был скандал, вмешался Горький, редактора сняли с работы²⁵.

Трактовка ‘скандала’ как мобилизации авторитетных лиц и институций в защиту автора и его текста, с тем чтобы вернуть status quo и наказать виновных — сохраняется и в 1960-е, и в 1970-е. Виктор Соснора пишет Лиле Брик в 1976 году:

Приехал в Ленинград, действительно счастливый, и, как всегда в таких случаях, — мордой об стол! Цензура бесповоротно зарезала повесть о Мировиче (помните, из романа о Державине и Петре III?).

Поднял на ноги деканат исторического факультета, всех, кого мог, поднял — еще энергия лета. Длинная, скандальная и позорная история была по всем инстанциям, но повесть отстоял, она уже подписана, будет в № 10 журнала “Аврора”²⁶.

Скандал могут инициировать не только авторы, но и редакторские работники, возмущающиеся срывами сроков или слишком большим объемом правки. “Ваша корректура по иконе вызвала настоящий взрыв: только лишь ценой огромного напряжения удалось уладить скандал. Всю правку Вашу учли — сняли лишь одну французскую сноску. Но больше уж не надо”, — сообщает в 1971 году Ю. Лотман Б. Успенскому²⁷.

Скандалом, судя по тем же дневникам помощника А. Твардовского по “Новому миру” Алексея Кондратовича, называли и конфликты между представителем редакции и представителем ЦК или цензором, если кто-то из них вмешивался в издательский процесс, игнорируя предшествующие договоренности и полученные одобрения (случаи, аналогичные цензурной истории *Крокодила*, но только разворачивающиеся на более высоком уровне управления литературой). Тот же Кондратович описывает свой диалог с одним из чиновников отдела культуры ЦК, который пытается остановить печатание уже готового и пропущенного цензурой номера журнала:

— Как это мы виноваты? Листы были подписаны. Что же делает цензура? Сначала подписывает, а потом посылает на чтение вам.

А вы начинаете ломать уже готовый, печатающийся номер.

— Ну, с цензурой мы еще поговорим. Начался спор и скандал²⁸.

Наконец, автор намеренно может устроить скандал в редакции, чтобы получить от ее сотрудников более или менее правдивое объяснение того, почему уже принятый или находящийся на рассмотрении текст так долго не публикуется или не получает окончательного вердикта. И тогда автор или уполномоченное им лицо получает возможность узнать, на каком уровне находится принятие решения и кто персонально тормозит издание. Аркадий Стругацкий сообщает в 1969 году брату о желании устроить такой скандал главному редактору издательства “Детская литература” Константину Пискунову — там уже много месяцев лежала без движения их повесть *Обитаемый остров*:

²⁴ А. Кондратович, *Новомирский дневник*, указ. соч., с. 109.

²⁵ А. Пантелеев — Л. Чуковская, *Переписка (1929-1987)*, Москва 2011, с. 81.

²⁶ *Переписка В. Сосноры и Л. Брик*, публ. Я. Ананки, “Звезда”, 2012, <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1803> (последнее посещение: 11.10.2023).

²⁷ Ю. Лотман, Б. Успенский, *Переписка*, Москва 2008, с. 180.

²⁸ А. Кондратович, *Новомирский дневник*, указ. соч., с. 249.

Пискунов по-прежнему не мычит и равно не телится. Наверное, совершенно обалдел от разноречивых отзывов. Нина настаивает на следующем плане: ММ возвращается на той неделе, они вместе идут к Пискунову на приступ, если же ничего не выйдет, тогда пойду я и учиню скандал. Кроме скандала нет средств (sic!) вытянуть из него, что к чему. А надо вытянуть у него, куда ведет цепочка²⁹.

Как и в случае с требовавшим гонорар в ГИХЛе Чуковским, автор этого высказывания хорошо отдает себе отчет в том, что скандал — это действенное (возможно, последнее из действенных) средств добиться нужного ответа.

4

Еще одна форма провокации скандала со стороны автора — это практика отзыва рукописи из издательства в ответ на слишком сильные или необоснованные редакторские или цензорские вмешательства. Сам факт такого отзыва мог вызвать негативный резонанс (‘скандал’), а поэтому считался нежелательным: предполагалось, конечно, что о конфликте станет известно хотя бы в узком кругу. Здесь снова смыкаются второе и третье значения понятия ‘скандал’. Вот как Лидия Чуковская пересказывает в марте 1946 года со слов Тамары Габбе “безобразную сцену”, произошедшую между редакторами Гослитиздата и С. Маршаком.

— Сапоги с подборками? Что за подборки? Такого слова нет. С.Я. потребовал Даля. Подборы нашлись.
 — Все равно, мне как-то не нравится, — сказала редакторша. С.Я. сначала что-то уступал, потом взорвался:
 — Это неуважение к труду! Я лучше возьму у вас совсем свою книгу!
 — И возьмите! — крикнул Мясников.
 Тут вмешалась Туся [Габбе] и стала успокаивать и улаживать. Жаль, в данном случае скандал мог бы быть победоносен³⁰.

Перспектива такого рода скандала открывает возможности для посредничества и улаживания противоречий. При этом посредник, как в случае с Габбе, может быть в целом на стороне обиженного автора. Но бывало, что, как в случае с Твардовским, дневник которого я процитирую ниже,

редактор никоим образом не сочувствует автору, но так же упорно стремится уладить возникший конфликт (чреватый “скандалом”), как и цензоры и высокие чиновники, к которым он приходит на переговоры:

Опять скандал с очерком Гроссмана об Армении. Цензура обращает внимание на концовку (арм[янский] и евр[ейский] народы противопоставлены всем остальным). Тот случай, когда нужно идти хлопотать за то, чему не сочувствуешь. Гроссман — бык дурной: снимайте. Точно из-за этих тостов между избранными народами написан весь очерк (местами талантливый, но в целом плохой, яческий и т.п.). — М[ожет] б[ыть], буду проситься к Ильичеву [Л.Ф. Ильичев — заведующий идеологическим отделом ЦК]³¹.

Посредничество может осуществляться и иначе: текст все-таки не выходит из печати, но автор получает ‘отступные’ в виде 50–60 процентов от полной гонорарной выплаты. Именно такой компромисс обсуждает Твардовский в Секретариате СП в конце 1968 года в связи с Солженицыным. При этом потенциал Солженицына как потенциального фигуранта будущих скандалов так высок, что в этом случае термин ‘скандал’ смещается из области взаимоотношений писателя и редакции в область взаимоотношений редакции журнала и Секретариата СП: в приведенной ниже цитате привычнее выглядели бы слова ‘разнос’, ‘выволочка’, ‘проработка’:

— Ведь покамест мы его из Союза не исключили, мы не можем не иметь в виду, что ему, как вы, К[онстантин] В[асильевич], выразились однажды, нужно кусать. Кусать ему уже нечего. Мы имеем формальное право выплатить ему до 50 проц[ентов] как за непошедшее по не зависящим ... Но не устроите вы (Секретариат) нам скандал?
 — Не устроим, если знать не будем.
 — Так вы не знаете.
 — Хорошо.
 — Спасибо³².

²⁹ *Стругацкие*, указ. соч., 2013, с. 418. Нина — Нина Беркова, редактор “Детской литературы” и многолетний друг Аркадия Стругацкого, помогавшая “пробивать” в печать произведения братьев-фантастов.

³⁰ Л. Чуковская, *Из дневника. Воспоминания*, Москва 2014, с. 33.

³¹ А. Твардовский, *Новомирский дневник. В 2 томах*, т. 1, Москва 2009, с. 134. В итоге эссе Гроссмана об Армении *Добро вам!* так и не было напечатано в “Новом мире” и было опубликовано только посмертно в журнале “Литературная Армения” (1965, 6, 7), но с большими цензурными правками; впрочем, пассаж со сравнением трагических исторических судеб армян и евреев, по поводу которого так сокрушался Твардовский, в этой публикации отстоять все-таки удалось.

³² А. Твардовский, *Новомирский дневник. В 2 томах*, т. 2, Москва 2009, с. 251. “Константин Васильевич” — уже упоминавшийся выше (в переписке братьев Стругацких) К. Воронков (1911–1984), писатель и партийный функционер, на описываемый момент — оргсекретарь и секретарь правления Союза писателей СССР.

Что происходит, если из угрозы скандал становится реальностью, то есть если авторы решают все-таки предать огласке факт запрета их произведения? Одним из возможных путей становится письмо в высшие инстанции, сопровождаемое документированной историей взаимоотношений с учреждением, остановившим или приостановившим выход текста. В 1969 году, после запрета на публикацию повести *Улитка на склоне* в издательстве “Советский писатель”, Борис Стругацкий предлагает брату “закатить скандальчик” — и поясняет:

Я надеюсь, переписка наша с ними у тебя сохранилась? Вот собрать бы все это и пожаловаться в Секретариат [Союза писателей]. Как это так — “попытки найти общий язык завершились неудачей”? Где они, эти попытки? Судя по письмам авторов, авторы были готовы на все, но их даже не вызвали на переговоры!³³

Такой тип скандала, реализованный через обращение к руководству Союза писателей, должен был, по мнению его организаторов, привести к ответной реакции, т.е. давлению СП на издательство.

У ‘скандала вокруг запрета’ могут быть и более высокопоставленные адресаты. В 1969 году, после запрета отдельного издания повести *Обитаемый остров*, Аркадий Стругацкий будет всерьез думать о перспективе “большого скандала вплоть до Брежнева”³⁴, а в 1976-м решится написать жалобу заведующему сектором печати отдела пропаганды ЦК ВЛКСМ Александру Полещуку³⁵.

Угроза скандалом — это нередко одно из звеньев в длинной цепи планируемых действий по

изменению редакционных решений или редакционной политики в целом. Когда в 1967 году в Лениздате готовился посмертный однотомник Ахматовой, подготовкой поэтических текстов должна была ведать А. Каминская. Ее кандидатура вызвала у ближайшего окружения Ахматовой не просто сомнения, но явное отторжение — считалось, что она не в состоянии будет справиться со сложной текстологической подготовкой этого тома. В результате Каминская была отстранена от этой роли и составление поэтического раздела поручено было Л. Чуковской. Пока этого не произошло, Чуковская обсуждала в переписке с отцом возможности давления на издательство, поскольку К. Чуковскому была заказана вступительная статья к этому тому. В качестве одного из вариантов Л. Чуковская предлагала послать в издательство вступительную статью, а в ответ запросить там черновую версию подготовленных текстов, “и, в зависимости от ответа, идти на скандал (если тогда не поздно будет)”³⁶.

Само использование в позднесоветское время слова ‘скандал’, равно как и упоминание всех инструментов, которые приводят его в действие, свидетельствует о том, что в своих взаимодействиях с редакторами и цензорами писатели исходили из презумпции, что прохождение их проблемных рукописей в печать будет обеспечено именно тем, что их контрагенты всеми силами будут пытаться избежать скандала. Эту презумпцию явным образом проговаривает в 1968 году Борис Стругацкий в письме к брату, обсуждая возможности публикации романа *Обитаемый остров*:

Буду держаться за “Неву”. Собственно, позиции у нас не такие уж слабые. Договор есть — пусть даже только на 10 листов. Обещания были главредом даны. Договор заключен по просьбе журнала, а не по нашей. Рецензии, по словам Саши, будут хорошими³⁷. Скандалов главред не любит, любит все устраивать втихую. Так что рассчитывать на опубликование хотя бы 10 листов мы можем³⁸.

³³ Стругацкие, указ. соч., 2013, с. 327. Впрочем, Аркадий сразу же отвергает это предложение, указывая брату на то, что так они все равно не добьются публикации текста: “СовПис и У[литка] Н[а] С[клоне] — к дьяволу, не надо никаких скандальчиков. Толку никакого, а времени потеряем много” (Ivi, с. 330). *Улитка на склоне* — фантастическая повесть А. и Б. Стругацких, нарушавшая сразу множество цензурных табу. Одна из ее частей была опубликована в коллективном сборнике фантастики *Эллинский секрет* (Ленинград, 1966, с. 384-462), еще несколько глав — в журнале “Байкал” (Улан-Удэ) (1968, 1, с. 35-72; 2, с. 40-71). Полностью повесть была издана в 1972 году в эмигрантском издательстве “Посев” (Франкфурт-на-Майне).

³⁴ Стругацкие, указ. соч., 2013, с. 426. Сокращенная версия романа *Обитаемый остров* в 1969 году была опубликована в журнале “Нева” (3, с. 86-130; 4, с. 85-127; 5, с. 90-140).

³⁵ Стругацкие. *Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники, 1972-1977*, Волгоград 2012, с. 457.

³⁶ К. Чуковский — Л. Чуковская, *Переписка: 1912-1969*, Москва 2003, с. 433-434.

³⁷ Саша — принятое среди друзей (в число которых входили и братья Стругацкие) прозвище критика и писателя Самуила Лурье, на описываемый момент — сотрудника отдела прозы журнала “Нева”.

³⁸ Стругацкие. *Материалы*, указ. соч., 2013, с. 195.

Важно, что письмо это пишется в мае, до вторжения войск Организации Варшавского договора в Чехословакию — после вторжения авторам-нонконформистам стало гораздо сложнее разговаривать с редакторами, угрожая скандалом.

Бывает и так, что угроза не срабатывает, текст отказываются печатать, но авторы решаются все равно устроить скандал, чтобы продемонстрировать, что они не согласны с используемыми против них механизмами запрета и не готовы пассивно принимать последствия принятых в верхах решений, настаивая на том, что и сейчас, и в будущем они будут бороться за публикацию своих текстов. После печальной участи, которая постигла в “Детской литературе” уже опубликованную в “Неве” повесть *Обитаемый остров*, Аркадий Стругацкий предлагает Борису: “Я считаю, что скандал мы должны будем учинить до самого верха. Хватит им бить в нас, как в бубен”³⁹.

Инициатором скандала по поводу запрета или приостановки публикации текста иногда становится не автор, а именно редактор — особенно если этот редактор принадлежит к какой-то из литературных партий и считает запрещенного автора центральной или перспективной фигурой в этом движении. В этом случае на защиту запрещаемого текста могут быть мобилизованы даже более мощные силы, чем если скандал затевает литератор. Писатель, русский националист Сергей Семанов фиксирует в 1982 году в своем дневнике ‘скандал’, который произошел в издательстве “Советская Россия” у редактора С. Журавлева: “... задержали книгу [Д.С.] Лихачёва, перепугавшись тайного постановления о борьбе с религией” (имеется в виду секретное постановление ЦК КПСС “Об усилении атеистического воспитания” от 22 сентября 1981 г.). Интересно, что и здесь скандалом назван и запрет на публикацию, и усилия, предпринимаемые редактором для изменения положения: “Он очень храбро сражается, снял

копию разгромной и хамской рецензии Шамаро [...], вовлѣк в борьбу ещё многих...”⁴⁰. Результатом этого скандала-борьбы становится предложение, которое Журавлев получает от главного редактора журнала “Наш современник” С. Викулова: перейти в журнал на должность заведующего отделом критики. Несомненно, это предложение — результат высокой оценки способностей Журавлева выводить на поверхность и затем урегулировать скандалы, имеющие непосредственное отношение к имиджу ‘русской партии’.

Судьба текста нередко решалась в конфликте двух сотрудников одного и того же учреждения (издательства, редакции, киностудии). Этот конфликт не случайно описывается все тем же словом ‘скандал’ с добавлением эффектной военной метафоры. Снова обратимся к переписке братьев Стругацких — теперь уже за июль 1968 года:

Имеет место некоторый сдвиг со сценарием. Его прочла главред студии мадам Головань [Ирина Головань — главный редактор “Ленфильма”]. Сценарий ей дико не понравился. Произошел скандал между нею и Рохлиным [Яков Рохлин — главный редактор Третьего творческого объединения “Ленфильма”, член художественного совета студии]. Она напала, он отбивал атаки. Все было совсем как на Курской дуге⁴¹.

Здесь скандал устраивает не сторонник, а противник публикации (в этом случае — экранизации). Дальнейшая инструментализация скандала как средства давления на цензурные инстанции предполагает, что автор противостоит им не в одиночку — разворачивается масштабная (краткосрочная или долгосрочная) борьба, где риторические и административные силы противников могут быть равными или почти равными.

Скандал мог быть понят и иначе — как неизбежное и опасное препятствие к публикации текста, который автор мечтает увидеть в печати. Публикующийся писатель позднесоветского времени, имевший хотя бы изредка конфликты с цензурой, знал, что в случае, если решение о публикации какого-то его текста еще не принято или может

³⁹ Стругацкие, указ. соч., 2013, с. 422. Запрет на отдельное издание повести с отчетливо анти тоталитарными мотивами и с аллюзиями на 1984 Оруэлла последовал после вторжения в Чехословакию и последующего устроения цензурных требований. Отдельной книгой повесть была опубликована в той же “Детской литературе”, но только через три года — в 1971 г.

⁴⁰ С. Семанов, *Дневник*, указ. соч., с. 160. По-видимому, имеется в виду эссе Д. Лихачева *Заметки о русском*, содержащее восторженные похвалы архитектуре русских церквей. Это эссе все же было опубликовано отдельной книгой в издательстве “Советская Россия” в том же 1981 г., в 1984 г. вышло второе издание.

⁴¹ Стругацкие, указ. соч., 2013, с. 226.

быть в любой момент пересмотрено, он должен сам воздерживаться от любых публикаций или выступлений, которые могут быть сочтены ‘скандальными’ и привести к запрету публикации этого нового текста. При этом писатель может или вовсе отказаться от ‘скандальных’ жестов, или отсрочить их исполнение до момента, когда искомый текст будет уже опубликован. В этом случае во внутренних разговорах писателей также фигурирует слово ‘скандал’. Приведу фрагмент из дневника К. Чуковского за сентябрь 1969 года, где он по свежим следам записывает свой разговор с Е. Евтушенко.

Четверг 11. Вчера был Евтушенко. Читал стихи о Сирано, в которых он прокликает Баскакова, запретившего ему выступать в этой роли.

— Покуда я не буду читать эти стихи — чтобы не повредить своей книжке, но чуть книжка выйдет, я прочту их с эстрады. Дело в том, что в Гослите вновь набирают его книгу, набор которой был рассыпан месяца 3 назад. До выхода книги я должен воздерживаться от всяких скандалов⁴².

Сложные перипетии литературной политики конца 1960-х годов подают некоторым писателям почву для размышлений о том, какого рода шаги становятся в определенный момент препятствием к публикации и какие предосудительные, на первый взгляд, поступки сходят с рук и игнорируются.

Размышляя о парадоксальной природе решений властей и редакций публиковать или не публиковать, хвалить в печати или замалчивать или ругать определенного писателя, Александр Гладков в 1968 году приходит к выводу о том, что принципиальным фактором в такой ситуации становится не факт публикации в тамиздате и даже не ссора с кем-то из представителей истеблишмента, но поступок, который в конце 1960-х считается наиболее скандальным — подписание открытого письма к советскому руководству.

В последней “Лит[ературной] газете” хвалят стихи Шаламова. Не может быть, чтобы Чаковский не знал, что рассказы о Колыме недавно печатал “Новый журнал”, что они изданы в ФРГ по-немецки (а у нас не изданы), что Шаламов написал целую энциклопедию о Колыме в страшные ее годы, но, оказывается,

это не имеет значения и его можно прославлять. Он не подписывал никаких писем. Да. Но его личное письмо к Шолохову стоит многого. Но скандала, связанного с его именем, не было. И [поэтому] о нем пишут. В этом же номере, не бог весть как резко, но все-таки бранят новый роман Бабаевского *Белый свет*, который — по ту сторону добра и зла⁴³.

5

Когда мы говорим о скандале, который писатель сознательно ‘устраивает’ редактору или цензору, особенно — об угрозе отзыва рукописи, — мы должны помнить о том, что такая мера могла быть эффективной только в том случае, если писатель обладал достаточно высоким статусом во внутренней профессиональной иерархии и особенно — если он имел какую-то международную известность. В этом случае возникала угроза т.н. ‘международного скандала’, т.е. реакции международной прессы и общественности на сведения о том, что кого-то из советских писателей отказались публиковать, слишком сильно цензурировали, увольняли с руководящих должностей, исключали из Союза писателей, травили, и т.д. Такого рода публикаций руководство СП и курирующие их чиновники из ЦК старались избегать, и поэтому перспектива ‘международного скандала’ становилась одним из самых эффективных защитных механизмов со стороны писателей.

Когда представители ЦК предлагают радикально цензурировать мемуары Эренбурга, редакции “Нового мира” приходится находить сговорчивого посредника — иначе не избежать международного скандала. “Побывав в ЦК, Дементьев ездил на дачу к Эренбургу, а Поликарпов сидел допоздна в отделе и ждал результатов у телефона: видно, тоже побаивается мирового скандала”, — записывает в 1962 году В. Лакшин⁴⁴.

Угроза скандалом в виде окончательного отзыва рукописи, по-видимому, была эффективным средством давления на редакторов и цензоров вплоть до конца 1980-х годов, если об этом отзыве становилось известно за рубежом (хотя в

⁴³ А. Гладков, “Я не признаю историю без подробностей...” (Из дневниковых записей 1945-1973), в *In memoriam: Исторический сборник памяти А. И. Добкина*, сост. В. Аллой — Т. Притькина, Санкт-Петербург-Париж 2000, с. 587.

⁴⁴ В. Лакшин, *Дневник*, указ. соч., с. 102.

⁴² К. Чуковский, *Собрание сочинений: в 15 томах*, т. 13, Москва 2013, с. 538.

разные периоды и в различных ситуациях результативность могла быть разной). Та же Чуковская записала в начале 1988 года историю прохождения через цензуру своей повести *Софья Петровна*, которая несколько раз с конца 1950-х годов готовилась к печати, но так и не получала окончательного одобрения. Здесь в понятии скандала соединяются и угроза отзыва рукописи, и последующий международный резонанс:

Лурье [уже упоминавшийся в письмах Стругацких Самуил Лурье, в этот момент — сотрудник отдела прозы журнала “Нева”] сказал, что завтра же с утра передаст Никольскому [Б.Н. Никольский, главный редактор журнала “Нева”] мой ультиматум и потом сообщит мне впечатление и решение. “Я ваш шпион”, — сказано было им. Да, шпион и борец за *Софью*. Я не спала ночь, бедная моя Люша [Е.Ц. Чуковская] тоже, и, не выспавшись, бедняга, очень пилила меня. Мы обе заболели. В субботу Лурье звонил, что Никольский решил послушаться цензора, и чтоб я ему — т. е. Никольскому — позвонила в понедельник днем, потому что в понедельник вещь либо будет подписана в печать, либо...

В понедельник я собиралась звонить Никольскому часа в 4, но в 3 позвонил Лурье: “Мы победили. Никольский подписал *Софью Петровну* в печать”. Потом звонил еще раз вечером, что сам, своими глазами, видел подпись цензора. “Это ваша победа”, — сказала я. “Победа рукописи... Но я им сказал: если вы будете настаивать на поправках — ЛК возьмет рукопись, и будет международный скандал”.

Разумеется, никакого скандала — ни советского, ни международного — не было бы, но они испугались⁴⁵.

В самые кризисные для “Нового мира” месяцы, в конце 1969 — начале 1970 года, речь постоянно шла о том, что власти будут пытаться вынудить Твардовского добровольно уйти с поста главного редактора журнала, но не решатся его уволить, опасаясь “международного скандала”. Снова обратимся к дневнику Кондратовича:

Я рассказал ему, что зам[еститель] главного редактора “Коммуниста” недавно с тоской сказал об А.Т.: “Ну когда же он уйдет?” — и, когда ему заметили: “А почему вы не можете его снять?”, он ответил: “Снять? А международный скандал? Снять трудно”. Сац [Игорь Сац, сотрудник журнала “Новый мир”] сказал: “Они ждут от А.Т. заявления об уходе как подарка”. Миша [Михаил Хитров — ответственный секретарь редакции “Нового мира”, член редколлегии]: “Мне цензура говорила, что будут созданы такие условия, что Твардовский сам уйдет”. А.Т. слушал все это не первый раз и не первый раз сказал: “Я это понимаю и знаю. Но нет, я им такой радости не доставлю”⁴⁶.

Когда же в конце концов Твардовского снимают с его поста, его ближайшее окружение продолжает надеяться на то, что перспектива ‘скандала’ может остановить уничтожение журнала. “Надо послать письмо с требованием объяснить причины нашего увольнения. Надо, чтобы инициаторы этой акции хоть немного опасались крупного скандала и знали, что мы пойдем в открытую”, — записывает в дневнике Владимир Лакшин⁴⁷. И даже после того, как стало понятно, что решение это — окончательное, Твардовский продолжает беспокоить редакционных начальников как потенциальный источник скандала. И этот аргумент по-прежнему оказывается действенным в цензурном противостоянии. Тот же Лакшин в конце 1970 года рассказывает историю о том, как Гавриил Троепольский сдал в редакцию “Нашего современника” повесть *Белый Бим, черное ухо* с посвящением Твардовскому, и заведующий сектором художественной литературы отдела культуры ЦК Альберт Беляев “потребовал снять посвящение”:

Он, видите ли, догадался, что пёс в повести затравлен, и посвящение — не зря.

Неделю журнал стоял, пока Беляева не убедили, что Твардовский знает, что повесть ему посвящена и может разразиться скандал. Видулов (главный редактор “Нашего современника”) дважды или трижды звонил в Воронеж [где жил Троепольский], но Гаврила стоял на своем — и устоял⁴⁸.

Международным скандалом могут также обернуться запреты и препятствия, которые власти ставят на пути писателя, уже заявившего о намерении эмигрировать. Такой человек, если он еще не выехал, всегда мог стать объектом внимания западных журналистов. И это прекрасно понимали сами литераторы. Сидевший в “отказе” писатель и историк Марк Поповский рассказывает, как в 1977 году заместитель начальника ОВИРа “насторожился”, когда лишившийся малейшей возможности заработка Поповский изложил ему план, как он собирался зарабатывать себе на хлеб,

⁴⁷ В. Лакшин, *Последний акт*, “Дружба народов”, 2003, 6 <https://magazines.gorky.media/druzhba/2003/6/poslednij-akt-3.html> (последнее посещение: 11.10.2023).

⁴⁸ В. Лакшин, *После журнала*, “Дружба народов”, 2004, 10, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/10/posle-zhurnala-2.html> (последнее посещение: 11.10.2023).

⁴⁵ Л. Чуковская, *Из дневника. Воспоминания*, Москва 2014, с. 266.

⁴⁶ А. Кондратович, *Новомирский дневник*, указ, соч., с. 116.

чтобы прокормить семью: “Иметь к 60-летию Октября корреспондента ‘Граней’ ему не хотелось. Да и скандал по поводу создания в стране комитета для материальной поддержки писателя Поповского, доведённого до нищеты советскими властями, ему тоже не улыбался”⁴⁹.

Анатолий Гребнев рассказывает в дневнике, как, защищая свои авторские права, непосредственно при пересечении границы СССР идет на открытый конфликт Владимир Войнович:

В момент отъезда в Шереметьево был, как он выразился, цирк: кэбэшники пытались отнять у него рукопись, при том невинную — какие-то главы к его книжке о Вере Фигнер. Произошел скандал. Володя заявил, что сейчас же забирает свой чемодан и возвращается домой. Началась суэта: высокооплачиваемые сотрудники носились по залам аэропорта с карманными рациями, кому-то докладывали, ждали указаний, и все это — на виду у публики, у толпы провожавших. В конце концов рукопись вернули, задержав рейс на 20 минут. “Я хотел уехать без цирка, — заявил им Володя, — а вы сами его устраиваете”⁵⁰.

Здесь интересна последовательность и связь двух маркеров публичности — ‘цирка’ и ‘скандала’. ‘Цирком’ называется абсурдная мера со стороны властей, а ‘скандалом’ — ответная реакция на нее писателя, грозящая обернуться еще более высокой степенью публичности. ‘Цирк’ здесь выступает метафорой публичного перформативного нарушения устоявшихся социальных норм или ‘правил игры’, которое выглядит неожиданным, абсурдным и саморазоблачительным для его организаторов.

‘Международный скандал’, как и скандал ‘советский’, тоже оказывается обоюдоострым оружием. Само это определение может использоваться и представителями власти (в широком смысле), видящими в тех или иных действиях писателя или деятеля культуры попытку спровоцировать такой скандал, и самими деятелями культуры, которые рассматривают таким образом действия предста-

вителей власти, особенно если они совершаются на виду у иностранцев.

Один из ярких примеров эксплуатации понятия скандала в значении ‘скандала международного’ — история публикации в Италии романа *Доктор Живаго* и последующего присуждения Пастернаку Нобелевской премии. Ольга Ивинская, судя по ее воспоминаниям, сразу же предупредила своего возлюбленного, что передача рукописи на Запад с разрешением ее опубликовать, если роман “понравится”, неминуемо должна были привести к “скандалу”. Очевидно, она подразумевала под этим и огласку на Западе, и острую реакцию советских властей⁵¹. Тех же последствий опасалась в 1956 году и Лидия Чуковская: “Роман собирались срочно печатать здесь, потому что он вот-вот должен выйти в Италии. Если он здесь будет осужден, а там выйдет — скандал вспыхнет грандиозный”⁵². Джанджакомо Фельтринелли, обращаясь в Гослитиздат в 1957 году, пытается оспорить и нейтрализовать определение его издательского проекта как скандальное. Он утверждает, что он совершенно не намеревается “придать скандальный смысл” этой публикации; в том же — и теми же словами — он будет убеждать и самого Пастернака⁵³. “Основанной на скандале” назовет итальянскую публикацию не поддерживавшая ее Эльза Триоле⁵⁴. Во всех этих случаях семантика ‘скандала’ рождается из разительного контраста между запретом текста внутри страны и его широкой известностью за ее пределами. Чуть позже скандалом будут называть советские критики все резонансное освещение, во-первых, самой публикации романа, а затем уже присуждения Нобелевской премии и отказа Пастернака от нее. Не менее важно, что те немногие близкие друзья и коллеги, кто поддержи-

⁴⁹ Машинопись дневника Марка Поповского была впервые опубликована в виде сканов отдельных страниц на авторском сайте друга Поповского, писателя Эдвиг Арзуняна (здесь цит. по: <http://edvig-arhiv-2.narod.ru/photoalbum8.html>, последнее посещение: 11.10.2023) и потом воспроизведена на сайте “Прожито” уже в виде html-текста.

⁵⁰ А. Гребнев, *Дневник последнего сценариста. 1945-2002*, Москва 2006. Книжка о Вере Фигнер — В. Войнович, *Степень доверия. Повесть о Вере Фигнер*, Москва 1973.

⁵¹ О. Ивинская, *В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком и без него*, Москва 1972, с. 216.

⁵² Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, т. 2, указ. соч., с. 230.

⁵³ Пастернак, *Фельтринелли, Гослитиздат: Страничка воспоминаний*, публикация А. Когана, “Литературное обозрение”, 1996, 4, с. 63.

⁵⁴ *Maïakovski et Pasternak, par Elsa Triolet*, “Les lettres françaises”, 1958, 729. Русский пер. цит. по: И. Толстой, *Отмытый роман Пастернака. Доктор Живаго между КГБ и ЦРУ*, Москва 2009.

вал Пастернака, никогда не называли ‘скандалом’ советские публикации 1958 года — для них они были просто ‘травлей’.

Термин ‘скандал’ был, пусть и в негативном ключе, воспринят и противоположной стороной: европейскими и американскими писателями и журналистами. Лауреат Нобелевской премии за 1955 год Халдор Лакснесс, обращаясь к Хрущеву в связи с судьбой Пастернака, будет требовать от него “избавить друзей Советского Союза от этого совершенно непонятого скандала”⁵⁵, подразумевая тут, конечно, не публикацию романа, но критику Пастернака в советской печати. Одиннадцать лет спустя, после исключения А. Солженицына из “Союза писателей”, опубликованное в газете “Таймс” обращение к советскому руководству от самых известных писателей мира будет начинаться со слов: “Обращение, которому подвергаются советские писатели в своей собственной стране, вызвало международный скандал”⁵⁶.

В этом контексте неудивительно, что скандалом, вынесенным на международную аудиторию, сами писатели могли считать вмешательство представителей власти в процесс прохождения произведения через художественные и редакционные советы. Кондратович рассказывает в дневниках об интересном эпизоде, произошедшем в Театре на Таганке в апреле 1968 года. Юрий Любимов ставит там в этот момент спектакль по прозе Бориса Можаева и приглашает на прогон Можаева, а тот — Кондратовича. Кроме них, Любимов зовет в зал также французского режиссера и актера Жана Вилара и корреспондента газеты “Юманите”. Очевидно, это приглашение, учитывая доавгустовский контекст 1968 года, означало перспективу огласки и ‘международного скандала’ в случае, если спектакль в результате оказался бы запрещен. И в этот момент директор театра запрещает начинать прогон. Любимов возмущается, собирает за кулисами совещание с участием секретаря и председателя месткома и представителей

труппы. Они возвращаются в зал и настаивают, что прогон все-таки состоится. И скандалом Можаев — в пересказе Кондратовича — называет уже не шум, поднятый в прессе из-за спектакля, а собственно поведение директора театра:

В минуты вынужденного перерыва Можаев объяснил мне, что директор хочет снять Любимова, дискредитировать его, исключив из партии, для чего на прогон он хотел пригласить бюро райкома. А оказались мы да Жан Вилар. И он сорвался, решившись сдурить на такой скандал⁵⁷.

Перед нами наглядная ‘переадресация’: тут уже не представитель контролирующей организации или редакции обвиняет режиссера в организации скандала, но сторонник Любимова Кондратович обвиняет в деструктивном поведении директора театра. Аналогичный жест несколько позже совершает Василий Аксенов в обращении к секретарю ЦК КПСС Михаилу Зимянину (письмо 23 января 1979 года). Намерение устроить ‘скандал’ он приписывает одному из главных гонителей неподцензурного альманаха “МетроПоль” Феликсу Кузнецову:

Пишу Вам под впечатлением вчерашнего расширенного Секретариата Московской писательской организации и хочу указать на неблагоприятную роль, которую играет первый секретарь МПО Ф.Ф. Кузнецов в так называемом деле альманаха “МетроПоль”. Феликс Феодосиевич, возмнивший себя “политиком, и немалого ранга”, стремится превратить наше литературное начинание в политический скандал, преследуя, по всей вероятности, карьерные соображения⁵⁸.

В 1970-е-начале 80-х годов, когда руководство СССР было максимально заинтересовано в стабильности и в отсутствии в публичной сфере даже намеков на конфликты, эта угроза была инструментализирована: писатели уже не только сами грозили “международным скандалом”, но обвиняли своих оппонентов из контролирующих инстанций в намерении устроить такой скандал. 25 ноября 1981 года Евгений Евтушенко писал секретарю ЦК КПСС Константину Черненко по поводу запрета на спектакль памяти Владимира Высоцкого в Театре на Таганке:

⁵⁵ Ibidem. Язык телеграммы в источнике не указан.

⁵⁶ *Слово пробивает себе дорогу. Сборник статей и документов об А.И. Солженицыне, 1962-1974*, сост. Л. Чуковская, Москва 1998, с. 410.

⁵⁷ А. Кондратович, *Новомирский дневник*, указ. соч., с. 228.

⁵⁸ *Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979-1984. Документы*, под ред. М. Прокуменщикова — Т. Джалилова, Москва 2019, с. 50.

Образовалась целая категория людей около искусства, ставящая своей целью запретительство, подозрительность, оскорбительную мелочность, перерастающую в искусственную организацию политических скандалов, которые затем с удовольствием смакуют наши враги за рубежом. [...] профессиональные “искатели блох” наплевали на мнение общественности и, попирая законы ленинской демократии, решили закрыть этот спектакль, создавая тем самым атмосферу для потенциального общественного скандала⁵⁹.

Риторика Евтушенко сработала: Черненко отправил письмо для обсуждения другим членам ЦК. На документ наложены резолюции: “Тов. Зимянину М.В. К. Черненко”; “Тов. Шауро Ф. Просьба ознакомиться с письмом т. Евтушенко и переговорить. М. Зимянин. 25.XI.81”; “Ознакомить секретарей ЦК КПСС” (видимо, это уже резолюция Шауро) — после чего стоят подписи В. Долгих, И. Капитонова, М. Суслова, Ю. Андропова, А. Кириленко, К. Русакова⁶⁰. Правда, в итоге ни Евтушенко, ни Любимову добиться отмены запрета на спектакль *Владимир Высоцкий* все равно не удалось: он был возобновлен только в 1989 г. — в другую историческую эпоху.

‘Международным скандалом’ в представлении советских писателей может выступать публичное смещение или перестраивание устоявшихся иерархий — даже если оно совершается высшим руководством страны по соображениям восстановления справедливости. Так, писатель Александр Волков пытается прогнозировать события, которые последуют в советской литературе после XX съезда:

Сколько теперь полетит литературных произведений (баллады, песни и пр[очие] произведения композиторов уже вышли из строя), пьес, поэм. Гимн будет другой (об этом я думал ранее и верно!). А Сталинские премии? Или носители их останутся типовыми по боязни международного скандала? На их месте я сам не стал бы носить медали⁶¹.

6

Еще один литературный институт, который потенциально грозит появлением новых скандалов

в культуре позднесоветского времени — это похороны писателя. Слово ‘скандал’ мы систематически встречаем и во внутрипартийных документах, и в дневниках и письмах писателей, когда речь в них идет о похоронах известных литераторов, которые до того становились объектами критики или даже прямых обвинений в ‘антисоветской деятельности’, хотя в этом случае писатели, говоря о скандале, связанном с похоронами своих коллег по цеху, чаще используют это слово как ‘чужое’.

В советской культуре было очень мало публичных пространств, где читатели могли демонстрировать свое позитивное отношение к опальным или полуопальным литераторам. Похороны известных писателей были едва ли не самым значимым из таких пространств.

Начиная с похорон Александра Пушкина в 1837 г. власти пытались замалчивать и контролировать мемориальные церемонии, так как боялись символического присвоения или переприсвоения умершего оппозиционной аудиторией⁶². Точно так же и с теми же целями уже в позднесоветское время власти стремились замалчивать и контролировать похороны Бориса Пастернака, Ильи Эренбурга, Александра Твардовского, Владимира Померанцева. Партийные чиновники и сотрудники спецслужб боялись превращения похорон в оппозиционную демонстрацию — особенно потому, что других легальных возможностей для таких демонстраций в СССР не было, а разогнать похоронную процессию у властей не было достаточных оснований.

‘Скандал’ применительно к похоронам был близок по смыслу к ‘международному скандалу’, потому что информация о таких громких событиях, как многолюдные похороны, проникала в том числе и в зарубежную прессу. Очевидно, что и при описании похорон писателей в послесталинское время слово ‘скандал’, используемое как свидетелем

⁵⁹ Ivi, с. 583. Спектакль был запрещен после единственного представления, состоявшегося 25 июля 1981 г.

⁶⁰ Ivi, с. 584.

⁶¹ А. Волков, *Дневник. 1956-1959*, 10 марта 1956, <https://corpus.rozhito.org/note/711108> (последнее посещение: 30.12.2024).

⁶² У. Никелл, *Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России*, пер. с англ. С. Силаковой, “Новое литературное обозрение”, 2000 (XLIV), 4, с. 43-61; Р. Весслинг, *Смерть Надсона как гибель Пушкина: “образцовая травма” и канонизация поэта “больного поколения”*, пер. с англ. П. Барсковой и А. Богдановой, “Новое литературное обозрение”, 2005, 75, с. 122-153.

лями, так и участниками событий, указывало на структурное напряжение между контролирующими инстанциями, писателями и публикой, которая все чаще заявляла о праве принять собственное участие в формировании писательских репутаций.

Опасения ‘международного скандала’ возникали у идеологических работников перед похоронами тех писателей, которые были ‘неудобными’ и при жизни. Похороны были для властей возможностью вновь взять репутацию умершего автора под контроль — в противном случае, допустив ‘скандал’, сделать еще раз явными — и уже окончательно — расхождения между писателем/писательницей и властью, при которых вина за репрессии оказывалась возложенной именно на партийных работников и редакторов.

Что именно на похоронах писателя может выглядеть скандальным? Во-первых, слишком большое стечение народа. Во-вторых, публичные декларации о том, что писатель принадлежал к какой-то конкретной литературной группе или движению. В-третьих, объявление его жертвой если не режима, то слишком озлобленной и несправедливой профессиональной среды. Иными словами, крайне нежелательным, если опасным, представляется появление на мемориальных мероприятиях альтернативной, неофициальной трактовки биографии и пути умершего/умершей. А если он/она пользовались репутацией опального литератора или успели прославиться как защитник (защитница) ‘униженных и оскорбленных’, его/ее похороны не должны были превратиться в манифестацию оппозиционных политических сил.

Любопытно, что ‘скандала на похоронах’ опасаются при погребении Пастернака (1960) и Паустовского (1968) и признают его как совершившийся после похорон Ильи Эренбурга (1967) и Владимира Померанцева (1971).

На похоронах Пастернака, как известно, предпринимались специальные усилия, чтобы избежать появления таких альтернативных трактовок и, с другой стороны, чтобы попытки ограничить массовое участие в похоронах не выглядели как подавление свободы слова или собраний и уж тем более как посмертное глумление над Пастернаком.

Сотрудники отдела культуры ЦК КПСС считали, что они успешно с этой задачей справились:

Собравшиеся на похороны иностранные корреспонденты были разочарованы тем, что ожидавшегося ими скандала и сенсации не случилось и что не было даже работников милиции, которых можно бы сфотографировать для своих газет. В заключение следует сказать, что попытки использовать похороны Пастернака для сенсации и возбуждения нездоровых настроений успеха не имели. То, что наша литературная печать не дала некролога о Пастернаке, ограничившись сообщением от имени Литфонда, было правильно воспринято в кругах художественной интеллигенции⁶³.

Вот как описывает А. Гладков похороны Константина Паустовского — через восемь лет, в 1968 г.: “[На похоронах] ‘искусствоведы в штатском’ — так их зовут в Москве. Они здесь на случай импровизированной демонстрации-скандала, которого, как и на похоронах И[льи] Г[ригорьевича] Эренбурга; в 1967 г.], опасается начальство”⁶⁴.

Марк Поповский фиксирует в дневнике, как похороны Владимира Померанцева в 1971 г. стихийно превращаются в митинг с речами о потерянных надеждах ‘оттепели’ и как на них сталкиваются два противоположных образа Померанцева и два мемориальных дискурса. Позволю себе полностью привести этот большой фрагмент:

Вдруг оказывается, что проститься пришло много самого неожиданного народа. Начинается панихида. Ее открывает функционер СП, пьянчуга, не вылезавший из ресторанов ЦДЛ, Крючкин. Он произносит речь о герое, борце; о войне. Все звучит как слова о другом человеке. Потом говорит редактор издательства “Сов[етский] писатель”. Оказывается, покойный выпускал свои книги в их издательстве, и хотя иногда эти книги проходили с трудом, издательство любило Померанцева, а Померанцев обожал издательство. И наконец, самое главное: директор издательства Лесючевский просил Левина передать всем собравшимся, что он жалеет о том, что не может присутствовать на панихиде, но заверяет всех собравшихся, что книга прекрасных рассказов Владимира Михайловича непременно увидит свет. Ах, как жаль, что Владимир Михайлович не увидит ее своими глазами!

От этих лживых охов и вздохов не остается и следа, когда от имени друзей выступает Гриша Свирский. “Все мы — друзья Владимира Михайловича с того безызывестного дня, когда вышла его знаменитая статья *Об искренности в литературе*. Она стала для всего лучшего в нашей литературе настоящим знамением. Книги Померанцева проходили через издательство с мукой. И смерть его вызвана

⁶³ “А за мною шум погони...”: *Борис Пастернак и власть: Документы. 1956-1972*, под ред. В. Афиани — Н. Томилиной, Москва 2001, с. 288-289.

⁶⁴ А. Гладков, *Дневник. 1968 год*, “Звезда”, 2015, 1, с. 173.

телефонным звонком из издательства (Гриша хотел назвать фамилию Карповой, но вдова сделала ему знак, и он обошел фамилию издателя-убийцы). В. М. до конца дней оставался борцом, борцом за несчастных, несправедливо осужденных. К нему шли и идут сотни писем обиженных. И он готов был вступить за каждого, несправедливо оскорбленного и осужденного. Гриша видел в доме Померанцева людей, которые, едва выйдя из лагеря, спешили пожать руку своему спасителю. Таких людей — отстаивающих каждого обиженного, осталось всего два-три человека: Медынский, Четунова — вот и весь список. Померанцев — жертва и вместе с тем — герой нашего времени”.

Крючкин страшно испугался. Заказанный ему “театр” провалился. Стараясь хоть как-нибудь спасти положение, он снова взял слово, чтобы крикнуть что-то о склочниках, которые готовы заводить скандал где угодно и по какой угодно причине. “Нет, — провизжал Крючкин, — Померанцев не жертва, он герой!..”⁶⁵

7

Модернистские коннотации слова ‘скандал’, восходящие к литературным практикам рубежа XIX-XX и начала XX века и связанные с эпатажным публичным поведением или эстетически слишком радикальным текстом, долго сохранялись в культурной памяти, изредка актуализируясь тогда, когда речь заходила о “делах давно минувших дней”.

Вот Ахматова вспоминает в 1959 году о начале своего литературного пути: “— Со мною на Западе случилось нечто непоправимое. Все берут сведения из какого-то одного источника, причем враждебного. Конечно, вся я из Кузмина. Появление мое было на грани скандала. (Неправда, скандал был в манере Маяковского, Есенина, а не в моей.)”⁶⁶.

⁶⁵ <https://corpus.prozhito.org/note/459653> (последнее посещение: 29.01.2025). Матвей Крючкин — поэт. Николай Лесочевский — писатель, журналист, редактор. В период ‘оттепели’ получил одиозную известность как ‘стукач’ сталинского времени (в частности, выяснилось, что он был причастен к арестам Бориса Корнилова и Николая Заболоцкого). Григорий Свирский — писатель. В 1968 году за публичное выступление против цензуры и антисемитизма в СССР исключен из КПСС. В 1972 году эмигрировал в Израиль. Наталья Четунова — писательница и журналистка, в письмах ‘в инстанции’ и публикациях заступалась за осужденных и заключенных. Григорий Медынский (настоящая фамилия Покровский) — писатель. В 1960-1980-е годы вел активную переписку с заключенными и с теми, кто считал себя несправедливо репрессированным (в первую очередь не по политическим причинам), был одним из немногих советских писателей, обсуждавших в своих книгах проблемы пенитенциарной системы и борьбы с преступностью.

⁶⁶ Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, т. 2, указ. соч., с.

Такое понимание скандала постепенно возвращается в обиход при описании современного литературного процесса в начале 1980-х, когда власти Москвы и Ленинграда представляют камерные, но все же легальные публичные площадки для выступлений и дискуссий неконформистских литераторов, включая и концептуалистов. Писатель Марк Харитонов записывает в 1982 году свои впечатления от вечера концептуалистов:

Все было довольно занятно: на улице Герцена прекрасное помещение о двух этажах, называется, если не ошибаюсь, методический центр по организации свободного времени молодежи при ЦК ВЛКСМ. Внизу довольно просторное кафе, сверху комната и большой зал без рядов стульев, стулья несут с собой. Собралось человек 150, приятные молодые лица. Я подумал, что этого не хватало в наши с Галей времена, а теперь я, пожалуй, уже и староват для таких мероприятий. Внизу выставка вполне абстрактных картин (потом оказалось, что автор — доктор биологических наук).

В зале листают журнал “А — Я”. “Как на Монмартре каком-нибудь”, — заметил сидевший рядом со мной Витя Ерофеев. Организатор призывает выступить на следующем вечере любых желающих. Конечно, все это под наблюдением, в этом весь смысл; думаю, все отдают себе в этом отчет — но как безвредны для властей абстракционизм и концептуальные стихи Рубинштейна. (Приговор уже реалист, он не так безвреден, но все-таки.) Выступление Рубинштейна проходило в обстановке небольшого скандала, кто-то из зала кричал: “Хватит!”, кто-то стал выходить... К этому отнеслись спокойно: приходят желающие, для других есть помещение внизу. Рубинштейн более “чистый”, даже “дистиллированный” концептуалист; из его текстов изъято предметное содержание, это формулы оценок несуществующего содержания. Была еще довольно интересная вступительная полемика; говорила некая Седакова, неординарная девочка (или, как я понял, скорей дама; как говорил [Евгений] Рейн, она знает восемь языков)”⁶⁷.

В первые же годы перестройки понятие скандала претерпевает радикальное переозначивание. Хотя, как мы видели по дневникам Чуковской, угроза ‘международного скандала’ при откате в публикации острых текстов остается по-прежнему действенным методом, на поверхность выходят скандалы совсем другой природы. Они не существуют в модальности потенции и угрозы, а реализуются немедленно и публично. Они уже не являются частью многоходовой и просчитанной игры со властными инстанциями, но, как правило, сразу же обнажают ситуацию конфликта. Одним

348-349.

⁶⁷ М. Харитонов, *Стенография конца века: из дневниковых записей 1975-1999 гг.*, Москва 2002, с. 165-166. “А-Я” — издававшийся в Париже журнал о неофициальном искусстве в СССР.

из первых общественных событий, во время которых разворачивается несколько открытых скандалов, становится V съезд кинематографистов в мае 1986 года, на котором делегаты отказались послушно переизбирать прежнее руководство и резко высказывались о положении в советском кино. Та же тенденция проявилась и на VIII съезде писателей, прошедшем через месяц. По словам Анатолия Гребнева, сравнившего эти два события, на писательском съезде

с трибуны согноли (по нашему примеру) Чаковского, Грибачева, Максима Танка и — говорят, особенно скандально — Юлиана Семенова. Тот еще попробовал что-то сказать по поводу бумаги для издания молодых поэтов, на что последовал выкрик из зала: “Отдай свою, дурак!” Какой-то скандал вышел с Феликсом Кузнецовым, он там чуть ли не плакал; подробностей не знаю...⁶⁸

Одним из следующих поводов для публичного скандала — хотя в нем участвовали уже не литераторы — стали похороны в январе 1987 года режиссера Анатолия Эфроса. Обстоятельства работы Эфроса в Театре на Малой Бронной и его уход оттуда, обсуждавшаяся и осуждавшаяся театральностью общественностью работа Эфроса в Театре на Таганке после отъезда и увольнения Юрия Любимова, — все эти обстоятельства создавали напряженные, внутренне конфликтные отношения внутри театральных трупп и между разными московскими театрами. “Н[атаалья] К[рымова] [критик, вдова Эфроса. — М.М.] запретила появляться на похоронах Дурову и еще кому-то с Бронной, м[ожет] б[ыть], даже всем; Оля Яковлева, говорят, учинила скандал там же, на похоронах, во время панихиды”⁶⁹. Точно так же — через понятие скандала — определит это происшествие в своем дневнике Натан Эйдельман: “Рассказы о скандале, который устраивает Наташа [Крымова] на похоронах Эфроса, не допуская Бронную etc.”⁷⁰.

Уже не удивительно, что скандалами Гребнев назовет и произошедшие чуть позже межпартийные и межгрупповые конфликты: агрессивное вы-

ступление активистов общества “Память” в Центральном доме литераторов в 1990 году или отказ Юрия Любимова пускать в Театр на Таганке его оппонента Николая Губенко в 1992-м.

8

Попробуем подвести предварительные итоги нашей попытке “насыщенного описания”.

Если в предреволюционное время понятие ‘скандал’ касалось прежде всего отношений писателей и читающей/слушающей публики, то начиная с 1920-х годов оно использовалось прежде всего для описания отношений писателей и контролирующих их инстанций (редакторов, цензуры, ЦК) или редакторов — тоже с контролируемыми инстанциями.

Описанные здесь трансформации могут быть объяснены влиянием двух структурных противоречий, на которых была основана советская литература.

Первое из них было связано с тем, что после Ленина (который прямо признавал установление в Советской России политической цензуры и жестко настаивал на ее необходимости) само существование цензуры в СССР публично отрицалось, а правила ее деятельности были непрозрачными. В позднесоветское время критерии цензуры, осуществляемой разными контролирующими инстанциями, были непоследовательными (цензура могла учитывать не только сам текст, но и репутацию писателя, политическую конъюнктуру и другие непредсказуемые факторы) и вдобавок постоянно менялись — то в сторону смягчения, то в сторону устрожения. Современники часто замечали, что одним писателям было можно больше, чем другим (и этот факт регулярно обсуждался в писательской среде — о чем свидетельствуют дневники Марка Харитоновна). Такие критерии допустимого иногда возможно было изменить ситуативно, с помощью аппаратных интриг или использования таких средств, как психологический шантаж, угрозы нарушить советские табу (в частности, запрет на публичное упоминание цензуры), общее повышение ‘градуса’ переговоров. Эти формы поведения, в числе прочего, и воспринимались как

⁶⁸ А. Гребнев, *Дневник последнего сценариста. 1945-2002*, Москва 2006, с. 350-351.

⁶⁹ Ivi, с. 363.

⁷⁰ Н. Эйдельман, *Дневник (1985-1989)*, <https://corpus.prozhito.org/note/165353>, (последнее посещение: 29.01.2025)

‘скандал’.

Особое значение имела угроза ‘международного скандала’, то есть обсуждения проблем советской цензуры в прессе стран ‘первого мира’. Эта угроза была эффективной хотя бы уже потому, что пресса ‘первого мира’ действительно регулярно публиковала статьи о проблемах со свободой слова в СССР.

Еще одно структурное противоречие было описано Лидией Гинзбург в 1944 году: советские писатели должны были соблюдать целый ряд постоянно менявшихся идеологических и культурных требований, общих для всех — но признание у читателей они могли заслужить только благодаря нарушению этих требований. Небольшие отступления от общеизвестных запретов давали возможность писателям выразить свою индивидуальность⁷¹ Такое нарушение чаще всего становилось возможным благодаря конфликтному взаимодействию писателя и редакции, которое опять-таки называлось скандалом. Действия, которые тогда называли скандалами, входили в число важнейших инструментов в построении карьеры советского писателя.

Сами контролирующие инстанции чувствовали себя ответственными за то, чтобы литераторы не нарушали общих принципов функционирования советской ‘публичной сферы’. Наследник традиции Просвещения Горький еще волновался за нарушения, связанные с демонстрацией писательской образованности и профессионализма — впоследствии такие ‘проколы’ периодически возникали, но скандалами их уже называли редко. Это слово использовалось обычно для обозначения идеологических трансгрессий, которые могли стать явными в случае той или иной спорной публикации.

Хотя многие семантические сдвиги раннесоветского времени были освоены и усвоены в позднесоветский период, в самом использовании понятия ‘скандал’ можно заметить несколько хронологических ‘сгущений’. Начиная с 1960-х годов, упо-

ребление этого понятия в эго-документах писателей и редакторов становится все более частым, в 1970-е частотность явно падает, а с начала 1980-х — опять растет, но при использовании этого слова возвращаются значения, отсылающие к взаимоотношениям непосредственно между писателями и их аудиторией.

Обратим внимание на то, как много свидетельств о возникновении ‘скандалов’ в редакциях, между редакциями и ЦК или в самих литературных кругах относится к концу 1960-х годов. Это обстоятельство объясняется тем, что часть писателей стремилась сохранить или даже расширить те возможности относительной свободы, которые открылись в период ‘оттепели’, но, с другой стороны, контроль над литературой и вообще культурной сферой со стороны ЦК и других инстанций вновь стал более жестким. Редакторы наиболее свободного журнала — “Нового мира” — стремились отстаивать собственную эстетическую и общественную повестку, но одновременно соглашались соблюдать советские политические и культурные конвенции и были готовы к компромиссам, но не к капитуляции перед партийными чиновниками. Это делало почти неизбежным конфликты редакторов журнала с такими писателями, как Солженицын, Гроссман или Эренбург. Все они стремились прежде всего бороться за публикацию своих собственных произведений без цензурных изъятий, а Твардовский и его сотрудники воспринимали эту борьбу как “эгоизм”⁷². Таким образом, само устройство советской литературной жизни делало почти неминуемыми конфликты между писателями и редакторами даже в том случае, когда они боролись за общие цели.

Инструментализация скандала становилась возможной потому, что значение слова ‘скандал’ сходным образом понимали писатели, редакторы и члены ЦК КПСС. Из дневников главных редак-

⁷¹ Л. Гинзбург, *Разговор у них вчетвером (они, Катя М., Я)*, в Л. Гинзбург, *Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека*, Москва 2011, с. 81–83.

⁷² Впрочем, Денис Козлов показывает, что конфликты Твардовского с Эренбургом имели и сугубо личные обертоны: Твардовский уже по собственной воле, безо всякой цензуры, вычеркивал из мемуаров Эренбурга критические пассажи об Александре Фадееве — просто потому, что относился к Фадееву хорошо (D. Kozlov, *The Readers of Novyi Mir: Coming to Terms with the Stalinist Past*, Cambridge [MA] 2013).

торов советских журналов (тех, кто вел дневники) видно, что они использовали слово ‘скандал’ и в общении с писателями, и в общении со своими кураторами из ЦК.

Причиной того, что многие конфликты в литературной среде воспринимались как ‘скандалы’, была непрозрачность и зыбкость институциональных правил советской литературы. Нормы допустимого и недопустимого не только были разными в разное время. Их воспринимали и трактовали различным образом разные участники процесса — писатели, редакторы, цензоры, партийные чиновники. Один и тот же текст писатель и (например) редактор могли считать ‘проходимым’, а партийный чиновник — совершенно неприемлемым. При этом объяснения “непроходимости” могли быть доведены до автора текста, а могли и замалчиваться.

В процессе подготовки и издания книги решающее слово могли получить совершенно непредсказуемые лоббисты, которые в таком случае тоже становились участник/цами литературно-издательского процесса. Так, Ольга Хвалебнова, вдова советского министра черной металлургии Ивана (Ованеса) Тевосяна и функционер целого ряда советских общественных организаций, смогла *трижды* (в 1965, 1967 и 1971 годах) добиться запрета на публикацию романа Александра Бека “Новое назначение”, в котором прототипом главного героя был Тевосян — при том, что на стороне Бека были некоторые высокопоставленные чиновники ЦК КПСС⁷³. Однако в других случаях нормы было возможным изменить в другую сторону: прежде “непроходимые” произведения удавалось опубликовать, пусть и в искаженном цензурой виде.

Из-за структурных напряжений внутри советской литературной системы неизбежным оказывалось систематическое возникновение конфликтов, которые воспринимались их участниками как скандалы. Само использование слова ‘скандал’ указывает на воспроизводящийся институци-

ональный дефицит, на глубокую нехватку нормативных средств для организации взаимодействия между участниками литературного процесса в Советском Союзе.

www.esamizdat.it ◇ М. Майофис, *Скандал в эго-документах позднесоветских писателей: попытка “насыщенного описания”* ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 79-100.

⁷³ А. Беляев, *На Старой Площади*, “Вопросы литературы”, 2002, 3, с. 261-270; Т. Бек, ... *Надо работать. Беседы вела Е. Константинова*, “Вопросы литературы”, 2005, 4, с. 199-202.

◇ *Scandal in the Late Soviet Writer's Ego-Documents: An Attempt at "Thick Description"* ◇
Maria Mayofis

Abstract

The article explores the nuanced meanings of 'scandal' within the late Soviet writers' milieu. By carefully examining word usage within the specific era and cultural context, the author demonstrates that during the late Soviet period, literary scandal was deeply intertwined with the concept of censorship. In certain instances, a literary scandal was anticipated following the publication of 'dangerous' or 'undesirable' texts that potentially challenged the ideological purity and ethical integrity of the Soviet system – a meaning relatively consistent across early and late Soviet periods. At times, a scandal was expected as a consequence of publicizing the very fact of literary censorship and the suppression of works in the USSR, as well as the persecution of writers for their literary output. Since the primary audience for such scandals was international public opinion, prominent writers frequently leveraged the threat of an 'international scandal' to secure desired outcomes from editors, censors, and – most critically – special 'curators' responsible for overseeing literature on behalf of the Central Committee of the Communist Party. The article suggests that from the mid-1950s onward, Soviet writers began to strategically instrumentalize the concept of literary scandal, even asserting that party and literary officials themselves provoked such controversies through excessive prohibitive measures and violations of established 'rules of the game'.

Keywords

Literary Scandals, Soviet Censorship, Ego-documents, Thick Description, Institutional Deficit.

Author

Maria Mayofis is a literary scholar and cultural historian, currently working as a Visiting Assistant Professor of Russian at Amherst College. She received her Ph.D. in literature from the Russian State University for the Humanities in 2002. From 2000-2010, she was an editor of the "history" rubric of the "New Literary Observer" ("Novoe literaturnoe obozrenie", NLO) journal in Moscow, Russian Federation. Her first monograph was devoted to the literary communities of the early 19th century. Her second research field is the cultural life of the Late Stalinist and the Thaw periods.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Maria Mayofis



Al confine tra ufficialità e underground.

Forme di istituzionalizzazione della ‘seconda cultura’ sovietica

Alice Bravin

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 101-113 ◇

A PARTIRE dalla metà degli anni Settanta in Unione Sovietica nascono alcune associazioni, riconosciute dal potere, che accolgono artisti e letterati esponenti della cosiddetta ‘seconda cultura’, alternativa a quella canonica del realismo socialista. Queste organizzazioni – “zone grigie”, come le definisce Il’ja Kukul’in¹, a metà strada tra cultura ufficiale e non ufficiale – sono il risultato del dialogo tra i rappresentanti dell’*intelligencija* indipendente, da un lato, i quali credono che la letteratura e l’arte non conformiste debbano esprimersi alla luce del sole (e non più solo nell’ombra del sottosuolo o attraverso i canali del *samizdat*), e il governo, dall’altro, che concede loro libertà (seppur limitate), facendosi talvolta addirittura promotore della creazione di spazi di compromesso.

Azioni di ‘addomesticamento’ investono i più svariati ambiti – le arti figurative, la letteratura, la fotografia, la musica: a Mosca nel 1976 all’interno del Comitato degli artisti-grafici viene creata una Sezione riservata ai pittori non allineati, ai quali è concessa una sala in cui esporre, per la prima volta al pubblico, i propri lavori; a Leningrado nel 1981 apre il Leningradskij rok-klub, uno spazio sperimentale al n. 13 di via Rubinštejn concesso agli artisti rock della città e controllato dal KGB; nello stesso anno sorge la Compagnia dell’arte figurativa sperimentale, mentre sotto la guida dell’Unione degli Scrittori sovietici viene inaugurato, sempre a Leningrado, il Klub-81, che organizza esibizioni, letture e convegni e ha come obiettivo la pubblicazione delle opere dei poeti che vi aderiscono.

Tra queste associazioni, che furono fondamentali nel percorso di progressiva acquisizione di consapevolezza di artisti e letterati non ufficiali, ho scelto qui di considerarne due, rappresentative di un fenomeno che si sviluppa almeno sino all’inizio della *perestrojka*, interessando forme d’arte diverse (pittura e letteratura) e città diverse (Mosca e Leningrado): la Sezione di pittura del Comitato degli artisti-grafici a Mosca (la prima tra le forme di istituzionalizzazione del movimento indipendente) e il Klub-81 di Leningrado (la più articolata, complessa e inusuale tra le organizzazioni che operano nello spazio semi-ufficiale)². Sarà interessante capire come nascono tali realtà, quali sono i principi di funzionamento, quale il loro ruolo nel rapporto tra potere e underground e, infine, cosa resta di queste esperienze, quando saranno spazzate via dai venti di cambiamento che metteranno fine al settantennio sovietico.

IL TEMPO DEL COMPROMESSO

Per comprendere le ragioni che portano alla formazione di queste organizzazioni è necessario, in primo luogo, considerare il contesto dell’era tardo-sovietica in cui esse si inseriscono. Dagli anni Settanta la linea di demarcazione tra cultura ufficiale e non ufficiale si fa sempre più netta: al ristagno dell’arte e della letteratura sanzionate dall’alto e sottoposte al controllo dello Stato, che delegava l’esecuzione delle direttive emanate a istituzioni come l’Unione degli Scrittori o l’Unione degli Artisti (le quali a loro volta agivano in sinergia con gli organi di polizia), faceva da contraltare il fermento della cultura del sottosuolo. Essa si sviluppava lontana dai canoni e

¹ I. Kukul’in, “Grey Zones” *Between Official and Unofficial Cultures: Institutional Diversity, Klub-81, and (Many) Others*, in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, a cura di M. Lipovetsky et al., Oxford 2021, pp. 249-276.

² Ivi, p. 250.

dalla retorica del realismo socialista, in un clima di libertà fecondo e creativo.

Già nei primi anni Sessanta i tentativi di soffocare questi impulsi si erano manifestati in un'intensa stagione di allontanamento di dissidenti e personaggi scomodi, benché non più con i metodi dell'epoca staliniana: taluni venivano esortati a lasciare l'Unione, altri costretti a cure mediche o internati in cliniche psichiatriche, altri ancora sottoposti a processo penale. Questi episodi avevano segnato il fallimento della speranza di dialogo tra mondo indipendente e potere, confermato nei decenni successivi dal ferreo meccanismo censorio messo in atto da Leonid Brežnev e proseguito con l'ascesa dell'anziano conservatore ed ex capo del KGB Jurij Andropov, sotto il cui governo si irrigidì la politica culturale e si intensificarono le perquisizioni ai danni dell'*intelligencija*.

Per chi restava in Unione Sovietica era indispensabile escogitare nuove modalità di sopravvivenza intellettuale, creando spazi alternativi in cui confrontarsi, scambiarsi informazioni e idee. All'interno del tessuto urbano di Mosca e Leningrado si sviluppa così un mondo a parte fatto di incontri in ambienti semipubblici o appartamenti privati, in cui conoscere opere e autori altrimenti inaccessibili – un mondo che vive sul confine premendo continuamente per manifestarsi.

Mi piaceva quel periodo [gli anni Settanta], e mi piace ancora oggi. [...] C'era sempre sullo sfondo la possibilità che ti arrestassero o cose del genere, ma nel nostro gruppo tale possibilità non era poi così attuale, dato che fino ad Andropov era molto elevato il livello di dissidenza, e perciò noi ci trovavamo, per così dire, sott'acqua. Molto più pesanti furono gli anni Ottanta, quando ormai tutti i dissidenti erano stati arrestati ed erano affiorate le nostre teste: ci ritrovammo così alla luce del sole³.

Le parole di Dmitrij Prigov, uno dei maggiori nomi del concettualismo, neoavanguardia dell'underground artistico e letterario moscovita, fanno riflettere sull'invalidità di certi luoghi comuni della critica: gli anni Settanta, che secondo la vulgata sarebbero stati un lungo decennio immobile e trascurabile, rappresentarono al contrario un periodo di grande

creatività. Gli anni Ottanta furono invece più problematici per chi, come Prigov, occupava una posizione intermedia, lontano sia dagli autori dell'establishment, sia dai dissidenti veri e propri, e si era ritrovato all'improvviso 'alla luce del sole'. L'uscita dal sottosuolo era allora quasi inevitabile, e la ricerca di forme di compromesso (per inserirsi nella vita culturale del Paese conservando la propria poetica) diventava fondamentale.

Da parte loro gli organi di potere si rendevano conto dell'inefficacia della politica di repressione sin lì attuata, che alternava ai processi in tribunale, intimidazioni e arresti, fino alla privazione della cittadinanza sovietica. Nei confronti di un movimento dalla natura caotica queste operazioni si rivelavano inefficaci, e lo erano soprattutto a contrastare il fenomeno del *samizdat*, contro-istituzione che dagli anni Settanta (a Leningrado in particolare) conobbe uno sviluppo frenetico. Le espulsioni dall'Unione dei principali fautori della 'seconda cultura', inoltre, andavano a rafforzare l'attività editoriale dell'emigrazione (il *tamizdat*), vanificando gli sforzi delle autorità per arginare la circolazione clandestina di testi. Cosa fare allora per neutralizzare artisti e letterati, evitando la punizione aperta e spettacolare? Dagli anni Settanta lo Stato preferisce una pressione di tipo preventivo – la cosiddetta 'profilassi' –, attraverso la quale conoscere e manipolare gli umori piuttosto che reprimerli. Si cercava di imbrigliare così la cultura underground in un sistema di sorveglianza minuziosa e capillare, che ne arginasse lo sviluppo o lo rendesse prevedibile: uno dei metodi di profilassi adottati nella lotta contro la diversione ideologica – si legge in un documento del KGB del maggiore V. Veselov – era “il trasferimento di raggruppamenti, che sono sorti in ambienti non ufficiali, su una base ufficiale, e la direzione di un processo negativo verso un canale politicamente vantaggioso”⁴. Proprio questo approccio è all'origine dei fenomeni di cui stiamo parlando.

La consapevolezza dei limiti e delle fragilità del

³ D. Prigov – S. Šapoval, *Portretnaja galereja D.A.P.*, Moskva 2003, p. 18. Ove non diversamente indicato la traduzione è mia – A.B.

⁴ V. Veselov, *Nekotorye voprosy profilaktiki negativnyh processov, osuščestvljaemoj sovetskoj kontrrazvedkoj v sfere bor'by s ideologičeskoj diversiej protivnika*, “Trudy vyššej školy”, 1986, 37-38, p. 203.

regime, che attraversava una fase di transizione, in questa una dialettica tra lo Stato, disposto a concedere ad artisti e poeti una sorta di semi-legalità (alle proprie condizioni), e chi è fuori dai circuiti dell'ufficialità, pronto a scendere a compromessi (almeno in parte) con il potere, nella speranza di ricavarci uno spazio di visibilità o di essere pubblicato senza subire repressioni. Si realizza così una "convergenza di forze opposte"⁵: una centripeta, diretta dall'alto, che ambisce a mantenere lo *status quo*; l'altra centrifuga, proveniente dal basso, che spinge invece per emergere. Gli anni Ottanta sono dunque "il tempo del compromesso", come lo definì uno dei protagonisti dell'epoca, Boris Ostanin, ovvero il tempo di una "collaborazione tra gruppi minoritari e Stato": alla "sterile lotta contro l'establishment" artisti e scrittori preferiscono

lavorare nel sistema, migliorandolo dall'interno, oppure creare proprie strutture autonome ma non aggressive, fondate sul principio dell'iniziativa individuale. È sempre facile accusare queste strutture di conformismo (cosa che peraltro spesso è avvenuta), ma si tratta di un'accusa erronea, perché il conformismo presuppone un'adesione totale, e non quella "simbiosa autonoma" che invece osserviamo⁶.

In queste organizzazioni troviamo traccia di quella strategia di *venachodimost'*, extralocalizzazione, caratteristica del periodo tardo-sovietico, di cui parla lo studioso Aleksej Jurčak a proposito dei rapporti tra non allineati e sistema ufficiale: "pur trovandosi *all'interno del sistema* e funzionando come una delle sue parti — scrive Jurčak —, il soggetto al tempo stesso si veniva a trovare *al di fuori dei suoi confini*, in un posto *diverso*"⁷. Questi organismi si trovano in effetti "all'interno del sistema": imitano i meccanismi di funzionamento tipici delle istituzioni ufficiali, concedono le garanzie formali di un'organizzazione statale e sono posti sotto la sorveglianza degli organi di polizia. Al contempo però essi si pongono al di fuori del sistema, promuovendo un'arte e letteratura 'altre', non in sintonia con i modi e i contenuti del realismo socialista.

⁵ B. Ostanin — A. Kobak, *Molnija i raduga. Literaturno-kritičeskie stat'i 1980-ch godov*, Sankt-Peterburg 2003, p. 33.

⁶ Ibidem.

⁷ A. Jurčak, *Èto bylo navsegda, poka ne končilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie*, Moskva 2014, p. 257.

LA SEZIONE DI PITTURA DEL GORKOM

Furono gli artisti di Mosca i primi a ottenere la concessione per creare un organismo alternativo: la prima associazione riconosciuta dal governo e riservata agli indipendenti fu infatti la Sezione di pittura, istituita nel maggio del 1976 all'interno del Comitato cittadino, il Gorkom, che (nato nella metà degli anni Trenta e parte del Sindacato degli artisti-grafici) accoglieva le istanze di disegnatori, fotografi e artisti occupati in case editrici moscovite.

Le premesse per la nascita della Sezione vanno rintracciate in una serie di episodi avvenuti nei due anni precedenti. Il 15 settembre 1974 su un terreno abbandonato alla periferia sud di Mosca una ventina di artisti non ammessi nelle sale organizzò, senza autorizzazione, un'esposizione di quadri astratti: immediato fu l'intervento degli agenti del KGB, che stracciarono tele, confiscarono quadri e arrestarono alcuni partecipanti, mentre tre bulldozer (da qui il nome con cui è divenuto tristemente noto l'evento, la mostra dei bulldozer) completarono lo smantellamento. La mostra segnò l'inizio di una nuova fase della vita artistica indipendente: era chiaro che i fermenti del sottosuolo non potevano essere ignorati e rappresentavano un'effettiva corrente alternativa, ancorché censurata e criticata. Gli artisti rivendicavano il diritto a un proprio spazio, non clandestino, di esistenza; per molti, oltretutto, quella era stata la prima occasione di confronto con un pubblico vero e non, come avveniva nelle serate in appartamenti o atelier, con una ristretta cerchia di amici e selezionati ospiti⁸. Scatenarono un'eco mediatica senza precedenti le imponenti misure adottate, che confermarono quanto il governo si sentisse minacciato da simili manifestazioni: si cercò allora una soluzione distensiva, e dopo due settimane, il 29 settembre, nel parco di Izmajlovo (non più su terreni abbandonati e difficili da controllare) agli artisti fu concesso di or-

⁸ Già negli anni Sessanta c'erano stati timidi tentativi di organizzare mostre, non solo in gallerie private semiclandestine ma anche in spazi pubblici. A metà del decennio, ad esempio, presso l'Istituto dei Composti organo-elementi dell'Accademia delle Scienze di Mosca si erano svolte esibizioni di non conformisti: su questi eventi il direttore, il chimico Aleksandr Nesmejanov, chiuse un occhio, fino a quando non gli venne avanzata la richiesta di invitare Solženicyn per una lettura pubblica — richiesta subito rifiutata. Cfr. I. Kukulin, "Grey zones", op. cit., p. 255.

ganizzare una mostra all'aperto e di esporre, seppur solo per quattro ore, le proprie tele (con la garanzia di non presentare opere antisovietiche né pornografiche)⁹. La strada era stata aperta: l'anno dopo, nel febbraio 1975, alla Fiera dell'economia sovietica di Mosca, nel remoto padiglione dell'apicoltura, si tenne un'altra mostra di 'clandestini', per dieci giorni; dal 20 al 30 settembre, poi, all'esibizione presso la Casa della cultura della Fiera presero parte altri 145 artisti¹⁰. Entusiasmata dall'esperienza moscovita, anche i pittori di Leningrado si fecero sentire: dal 22 al 25 dicembre 1974 nel Palazzo della Cultura e della tecnica Ivan Gaz con il permesso delle autorità cittadine 52 artisti intervennero in un'esposizione lampo che riscosse un grande successo, con oltre diecimila visitatori in soli quattro giorni¹¹.

Dopo questi eventi, all'interno del Comitato centrale del Partito si cominciò a riflettere sull'atteggiamento da assumere: dato il rifiuto dell'Unione degli Artisti ad aprire le porte agli indipendenti, si giunse alla decisione di istituire a Mosca una sezione a loro riservata — la Sezione di pittura — all'interno di un altro ente statale, il Gorkom del Sindacato di artisti-grafici, dove già esisteva una sezione di grafica e di fotografia di cui alcuni non conformisti erano membri¹².

La creazione di un'organizzazione ufficiale richiedeva una serie di adempimenti formali, a partire dalla redazione di uno Statuto che ne definisse caratte-

ristiche, obiettivi, modalità di funzionamento. Inizialmente furono apportate minime integrazioni al preesistente Statuto del Gorkom, mentre nel 1979 venne approvato un nuovo documento, il Regolamento della Sezione di pittura, in cui erano espresse le finalità e definita la struttura dell'ente, che per la rigida e complessa impostazione gerarchica ricordava quella delle istituzioni ufficiali: la Sezione dipendeva dal Gorkom del Sindacato di artisti-grafici¹³ e sottostava alle decisioni del Dipartimento di cultura del Comitato cittadino del Partito, il quale sotto la guida del Sindacato dei lavoratori della cultura di Mosca, ne gestiva le attività; al suo interno organo decisionale era il Comitato locale (articolato in Comitato espositivo, responsabile degli eventi, e Comitato scientifico), mentre l'organo esecutivo era il Consiglio artistico¹⁴.

Un comma integrato nel 1976 allo Statuto del Gorkom stabiliva l'accesso alla Sezione, riservato — si leggeva — a “singoli artisti-pittori (non appartenenti all'organizzazione moscovita dell'Unione degli Artisti) che hanno una formazione specialistica” e “sono *impiegati con contratti di lavoro* presso imprese ed enti culturali della città di Mosca”¹⁵. Quest'ultimo punto sollevò diverse critiche all'interno del Comitato locale: a differenza di grafici e fotografi, che lavoravano per lo più su contratto per case editrici o riviste, o che facilmente riuscivano a inserirsi nelle istituzioni statali, i pittori svolgevano un'attività diversa — non sempre realizzavano opere su commissione e spesso era la mostra l'unico momento in cui presentare i propri lavori. Nel 1981 venne introdotta una modifica allo Statuto, che consentiva l'affiliazione di “artisti-pittori (non appartenenti all'Unione degli Artisti) che *partecipano intensamente all'attività espositiva*, alla base della realizzazione di opere di pittura”, a prescindere dalla presenza di un contratto di lavoro, e soprattutto

⁹ Nessuno si illuse che fosse l'inizio di un periodo di maggiore tolleranza, e infatti per alcuni partecipanti il risveglio all'indomani fu durissimo, con convocazioni al *voenkomat* (il commissariato militare incaricato del reclutamento), internamenti in ospedali psichiatrici, inviti a cercarsi un'occupazione regolare: si trattava dell'ennesimo esempio di ambiguità del potere, tra azioni e controazioni. Cfr. I. Alpatova — L. Taločkin — N. Tamruči (a cura di), “*Drugoe iskusstvo*”. *Moskva 1956-1988*, Moskva 2005, p. 202.

¹⁰ La censura continuava comunque ad agire: l'intervento di una commissione del Ministero della cultura portò infatti all'esclusione di 38 lavori dalla mostra.

¹¹ M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi, poetiche*, samizdat, Roma 2020, p. 190.

¹² Membri del Gorkom erano, ad esempio, gli artisti Oskar Rabin (leader del gruppo di Lianozovo e tra i promotori della mostra dei bulldozer), Vladimir Nemuchin, Vladimir Jankilevskij, Francisco Infante, Eduard Štejnberg. Cfr. A. Florkovskaja, *Malaja Gruzinskaja 28. Živopisnaja sekcija Moskovskogo ob"edinennogo komiteta chudožnikov-grafikov (1976-1988)*, Moskva 2009, pp. 31-34. La monografia di Florkovskaja, che ripercorre le tappe che portarono alla nascita dell'organizzazione, è ad oggi lo studio più completo sulla Sezione di pittura.

¹³ Fino al marzo 1979 presidente del Gorkom era un funzionario di partito, Vladimir Aščeuov, poi sostituito dall'artista Eduard Drobickij, che avrebbe assunto anche la carica di presidente della Sezione di pittura.

¹⁴ A. Florkovskaja, *Fenomen moskovskogo neoficial'nogo iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: evoljucija, sociokul'turnyj kontekst, soobščestva, strategii, chudožestvennye napravlenija*, Sankt-Peterburg 2017, pp. 119-121.

¹⁵ Ivi, p. 123. Qui e oltre il corsivo è mio.

si diceva che “*l’attività espositiva è equiparata a quella lavorativa*”¹⁶. Era questo un passo importante nel processo di legalizzazione di un artista: l’iscrizione a un’organizzazione di categoria, infatti, era indispensabile perché metteva al riparo dall’accusa di ‘parassitismo’, di renitenza al lavoro¹⁷; molti protagonisti della cultura underground tra gli anni Sessanta e Ottanta riuscirono a sopravvivere proprio lavorando in parte dentro circuiti di Stato, come architetti, scultori, pittori, traduttori, illustratori di libri per bambini. Con la creazione della Sezione si aprivano le porte anche a chi, fino a quel momento, non aveva goduto di questa legalità¹⁸.

I membri beneficiavano dei medesimi servizi concessi da un sindacato: venivano rilasciati certificati di malattia, date garanzie pensionistiche, oltre a un minimo contributo in denaro (nell’ordine di 50 rubli a testa all’anno) e un ulteriore sostegno economico per stampare cataloghi, locandine, brochure. Nel testo del Regolamento si indicavano anche gli obblighi: i membri erano tenuti a partecipare all’attività espositiva e a contribuire al funzionamento delle strutture della Sezione. Non mancavano raccomandazioni (a dire il vero piuttosto confuse) su come dovessero lavorare i singoli aderenti, chiamati a “elevare il livello creativo e ideologico delle opere artistiche”¹⁹. Nella versione del Regolamento del 1981 fu persino inserito un cenno al realismo socialista, che strideva ovviamente con l’estetica controcorrente di questi artisti, ma che rappresentava una sorta di contrappeso alle libertà sin lì date dal potere:

Il comitato dei pittori promuove lo sviluppo completo delle individualità creative, la manifestazione delle peculiarità del talento dell’artista, favorisce il raggiungimento di una varietà di stili e strumenti artistici, sostiene l’iniziativa e l’innovazione nel processo di miglioramento delle capacità professionali dell’artista e

di sviluppo dell’arte figurativa sovietica, arricchendo di nuove sfaccettature il realismo socialista²⁰.

I diritti degli affiliati, elencati anch’essi nel Regolamento, erano gli stessi di cui godevano i membri dell’Unione degli Artisti: ad affittare uno spazio di lavoro e acquistare materiali destinati alla propria attività, a realizzare opere d’arte e – concessione fondamentale per chi sino a quel momento si era vista negata tale possibilità – a esporle al pubblico, sia presso il Gorkom sia in altri luoghi. Ai membri della Sezione fu messo a disposizione un locale, nella cantina di un edificio della cooperativa dei lavoratori del cinema in via Malaja Gruzinskaja al n. 28: qui, nonostante l’ambiente ristretto (tre piccole sale in cui era possibile esporre sino a un massimo di 200 quadri), dal 1977 alla fine degli anni Ottanta vennero organizzate diverse mostre, con un grande afflusso di visitatori. Si trattava di uno dei primi tentativi di collocare l’arte non ufficiale in uno spazio legale di tipo tradizionale.

Le mostre offrivano un quadro variegato, tanto che “tutto ciò di cui viveva la Mosca artistica indipendente dell’epoca era rappresentato, in un modo o nell’altro”, nella sala di via Malaja Gruzinskaja²¹. Appena istituita, nel maggio del 1976 la Sezione inaugurò *Vystavka 7* [Mostra 7], dal numero di artisti che vi parteciparono (tutti rappresentanti della vecchia generazione), mentre dall’anno successivo l’attività si intensificò, con la prima esposizione collettiva *Vystavka živopisi* [Mostra di pittura], del gennaio-febbraio 1977, e la partecipazione di ben 175 autori. Mostre personali (ogni membro del Gorkom ne aveva diritto, e talvolta si tenevano anche mostre di artisti *post mortem*) si alternavano a quelle collettive (dal 1979 almeno due all’anno, in primavera e autunno, durante le quali ciascuno poteva presentare fino a 5 lavori); si tenevano poi esposizioni a tema (dedicate, ad esempio, ai paesaggi, ai ritratti, alle Olimpiadi di Mosca del 1980 o ad arti-

¹⁶ Ivi, pp. 125-126.

¹⁷ Secondo l’art. 209 del Codice penale sovietico di parassitismo (*tu-nejadstvo*) poteva essere accusato chi, pur in grado di lavorare, per un periodo superiore a quattro mesi non avesse percepito un reddito fisso o non avesse svolto un lavoro socialmente utile. L’articolo si applicava anche a persone il cui reddito era considerato non derivante da lavoro: a scrittori, musicisti, poeti o traduttori non riconosciuti come tali, ovvero non appartenenti alle associazioni ufficiali.

¹⁸ Al momento della sua formazione aderirono circa 25-30 artisti ‘liberi’ (che non appartenevano all’Unione degli Artisti né ad altre organizzazioni ufficiali), mentre nel 1980 il numero salì a 250.

¹⁹ A. Florkovskaja, *Fenomen*, op. cit., p. 125.

²⁰ Ivi, pp. 126-127.

²¹ Idem, *Malaja Gruzinskaja*, op. cit., p. 7. Tra i membri della Sezione vi erano artisti che appartenevano a diverse correnti: c’erano esponenti del gruppo di Lianozovo (Rabin, Nemuchin, Štejnberg, Lev Kropivnickij), particolarmente nutrito era inoltre il gruppo di concettualisti (Jankilevskij, Èrik Bulatov, Il’ja Kabakov, Ivan Čujkov).

ste donne)²². Riscuotevano un grande successo le mostre del gruppo 20 moskovskich chudožnikov [20 artisti moscoviti], una formazione eterogenea di pittori della capitale che ogni anno, dal 1978 al 1988, esponevano i propri lavori per tre settimane, richiamando dai 70 ai 90 mila visitatori, un numero che nei musei di Stato solo pochi eventi (di arte occidentale) riuscivano a equiparare.

Il pubblico, sempre interessato a vedere le opere di autori sino a poco tempo prima esclusi dai canali ufficiali, era costituito dall'*intelligencija* moscovita: docenti universitari, studenti, operatori presso enti scientifici e istituti di ricerca stavano in fila per ore (fenomeno sconosciuto all'arte autorizzata) per accedere ai locali (un abbonamento annuale consentiva l'ingresso senza code), e al termine della visita scrivevano i propri commenti entusiastici sui quaderni che trovavano all'uscita. Altro tratto distintivo rispetto alle mostre tradizionali (dove lo spettatore era relegato al ruolo di osservatore passivo), era la possibilità di instaurare qui un dialogo con i visitatori: ciascun artista si metteva accanto alle tele e rispondeva alle domande dei presenti, illustrando il proprio lavoro e la propria idea di arte, ascoltando opinioni e reazioni. Tra il pubblico vi erano talvolta collezionisti, in genere funzionari delle ambasciate o giornalisti stranieri interessati ad acquistare le opere esposte: il Gorkom contribuiva così anche allo sviluppo di un mercato d'arte alternativo.

Se da un lato si concedeva agli artisti la possibilità di presentare legalmente le proprie creazioni, dall'altro le autorità continuavano a decidere cosa mostrare e a stabilire i tempi (spesso solo pochi giorni) e i modi (un numero esiguo di tele a testa) in cui farlo. Prima dell'inaugurazione di ogni evento un'apposita commissione, formata da rappresentanti del Comitato moscovita del Partito, del Sindacato dei lavoratori della cultura e della stessa Sezione di pittura, era chiamata (dopo il parere del Comitato esecutivo e scientifico) a una verifica, eliminando se necessario i lavori ritenuti non appropriati. Significativo è il fatto che i tra i diritti riportati nel Regolamento del 1979 ve n'era uno che consentiva la partecipazione ogni

anno a una mostra, della durata di tre giorni, in cui i pittori potevano esporre le proprie tele senza sottoporle prima al Consiglio artistico – di fatto senza alcun controllo preventivo: nella versione successiva del documento (del 1981), questo punto, che rappresentava una concessione ritenuta evidentemente eccessiva dalle autorità, fu tolto.

Costante fu dunque la pressione della censura, con la presenza di funzionari del KGB che in divisa o in borghese assistevano agli eventi e garantivano l'ordine. Eppure per oltre un decennio, sino alla sua chiusura nel 1988, la sala di via Malaja Gruzinskaja fu uno spazio di 'libertà', un esperimento di legalizzazione di pittori non allineati che (prima ancora dei letterati) avevano qui finalmente un luogo in cui riunirsi e, soprattutto, vedersi riconosciuto, se non il diritto a una manifestazione senza vincoli della propria arte, per lo meno lo status di artista.

IL KLUB-81

La prima associazione legale di scrittori non ufficiali, il Klub-81, nacque a Leningrado all'inizio degli anni Ottanta, dalla collaborazione tra autorità sovietiche e personalità di spicco dell'underground. Nell'ottobre del 1980 all'interno della redazione della rivista *samizdat* "Časy" lo scrittore Boris Ivanov, fondatore e curatore del periodico, e due suoi collaboratori, il poeta Igor' Adamackij e il critico d'arte Jurij Novikov, ebbero l'idea di creare un circolo letterario indipendente, che tutelasse gli scrittori suoi membri e contribuisse alla pubblicazione delle loro opere, altrimenti destinate alla circolazione in canali clandestini. Ivanov intuiva la necessità di un cambiamento e si mostrò disposto al dialogo con il governo, che nel frattempo cercava un modo per interrompere le attività del *samizdat*²³: nell'aprile del 1981 iniziarono le trattative, guidate da Ivanov e dai redattori di "Časy"²⁴, con i portavoce di organismi ufficiali,

²³ Funzionari del KGB avevano tentato un compromesso con il poeta Viktor Krivulin, fondatore delle riviste *samizdat* "37" e "Severnaja počta": nel 1981 lo costrinsero a chiudere le due attività e in cambio gli concessero di aprire e dirigere un circolo di poesia. Krivulin rifiutò e Ivanov, venuto a saperlo, decise di avanzare la propria candidatura: B. Ivanov, *Istorija Kluba-81*, Sankt-Peterburg 2015, pp. 27-29.

²⁴ Nello stesso periodo in cui prendeva accordi con le autorità sovietiche, la redazione di "Časy" si muoveva in direzione opposta, selezionando contributi per la pubblicazione della prima antologia

²² Ivi, pp. 36-43. Per un dettaglio delle mostre organizzate tra il 1977 e il 1987 si veda Ivi, pp. 57-58.

in particolare con V. Solov'ev, rappresentante della Quinta sezione del KGB (addetta alla lotta contro la diversione ideologica), e V. Suslov, funzionario dell'Unione degli Scrittori sovietici a Leningrado²⁵.

Già a marzo era stata elaborata una bozza di documento per la creazione, sotto la direzione della sezione leningradese dell'Unione degli Scrittori, del Comitato cittadino dei letterati²⁶: Gorkom literatorov è il primo nome dato al circolo, dal quale traspare il legame con un preciso antecedente — la Sezione di pittura del Gorkom di Mosca. Sia la Sezione di pittura sia il Klub-81 nascevano come 'comitati cittadini': a essere legalizzata era, nell'idea dei funzionari di governo, una parte dei non ufficiali (gli artisti di base a Mosca e i letterati di Leningrado); inoltre la creazione di associazioni così circoscritte facilitava le operazioni di gestione, affidate ai rappresentanti locali degli organi di controllo. Tornando alla bozza, nel preambolo veniva messa in luce l'impossibilità di pubblicare per molti scrittori, "indubbiamente di talento" e "la cui produzione suscita il vivo interesse dei lettori", ma che "sono estromessi dalla normale vita culturale" e "hanno smarrito persino la speranza di veder pubblicate le proprie opere": il progetto di un circolo che è risultato del dialogo tra autorità e scrittori rappresentava, agli occhi degli ideatori, la "giusta e necessaria risposta" per risolvere "la situazione formatasi, a vantaggio del lettore sovietico, a vantaggio di autori di talento, a vantaggio della letteratura russa"²⁷. Ivanov pensava a un'organizzazione

— e lo ribadirà in un discorso all'Assemblea generale del 1983 — che non fosse "separata dal sistema della realtà corrente", ma che andasse anzi intesa "come una sua nuova parte, positiva"²⁸ (secondo quel principio di "simbiosi autonoma" di cui parlava Ostanin), e che si sviluppasse non in contrapposizione ma in parallelo con la dimensione ufficiale.

La nuova associazione avrebbe dovuto raccogliere "scrittori le cui opere rispondono a *criteri professionali comuni*" (anche qui, com'era stato per la Sezione di pittura, si riconosceva la professione dello scrittore), tutelarli dall'accusa di parassitismo sociale, e soprattutto "detenere il diritto di *curare singole raccolte di opere*" dei suoi membri, non appartenenti all'Unione degli Scrittori, e "raccomandare la pubblicazione di quelle o di altre opere di singoli autori"²⁹. Al tempo stesso nel documento si esprimeva il rifiuto di prescrizioni ideologiche che dall'alto stabilissero come debba essere l'attività artistica: nello Statuto che verrà approvato in seguito non ci sarà alcuna menzione ai principi del realismo socialista — caso eccezionale per un ente ufficialmente riconosciuto. Il dialogo con i rappresentanti di governo proseguì nei mesi successivi, e il 15 giugno 1981 fu presentata la prima redazione dello Statuto del circolo, che nel frattempo, su proposta della poetessa Svetlana Vovina, venne chiamato *Tvorčeskoe ob"edinenie literatorov-81* [Unione artistica dei letterati-81] (il numero si riferiva all'anno di fondazione); del 20 novembre è la seconda redazione, con la denominazione definitiva *Klub-81. Leningradskoe professional'noe tvorčeskoe ob"edinenie literatorov* [Club-81. Unione professionale artistica dei letterati di Leningrado].

Il 30 novembre 1981, in una sala del Museo letterario Dostoevskij a Leningrado³⁰, la seduta inaugurale si svolse in un clima di tensione. Come 'curatore' ufficiale e rappresentante dell'Unione degli Scrittori fu nominato, su proposta di Suslov, Jurij Andreev, teorico di letteratura sovietica che buona parte degli scrittori non accolse con favore: in molti, infatti,

di poesia non ufficiale, *Ostrova* [Isole], pensata per il *samizdat* e non soggetta ad alcun tipo di censura (uscì nell'autunno del 1982 in 27 esemplari): M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., pp. 302-304.

²⁵ Come osserva Kukulin, il Klub-81 riuscì a raggiungere i suoi obiettivi perché durante le negoziazioni con i funzionari Ivanov e i suoi colleghi — caso probabilmente unico in tutta la storia dell'Unione Sovietica — trovarono il modo di "ricattare il KGB", insistendo sul fatto che, di fronte alla rapida crescita del movimento indipendente, sempre più difficile da controllare, l'unica soluzione era proprio quella del compromesso con i suoi rappresentanti: I. Kukulin, "Grey zones", op. cit., p. 259.

²⁶ La proposta, sottoscritta inizialmente da sette persone, in due settimane fu condivisa da una cinquantina tra prosatori, poeti, studiosi d'arte e critici musicali. La bozza del documento è riportata in B. Ivanov, *Istorija*, op. cit., pp. 48-49. Si rinvia inoltre alla rivista "Časy", dove nell'anno di fondazione del circolo uscì un contributo sulle sue origini, seguito dal testo dello Statuto: *Predistorija i načalo "Kluba-81", Ustav tvorčeskogo ob"edinenija literatorov*, "Časy", 1981, 35, pp. 292-297.

²⁷ B. Ivanov, *Istorija*, op. cit., p. 48.

²⁸ Ivi, p. 179.

²⁹ Ivi, p. 50.

³⁰ Il museo fu designato come luogo degli incontri; dall'estate del 1982 al circolo venne assegnato uno spazio riservato, in un seminterrato al n. 5 di via Petr Lavrov (oggi Furštatskaja): Ivi, p. 79.

erano preoccupati per l'atteggiamento di Andreev, lontano dalle istanze del movimento indipendente e intenzionato a porre il Klub-81 sotto l'azione diretta dell'Unione. Il suo discorso di presentazione suscitò l'indignazione di molti che per difendere il carattere autonomo dell'organizzazione minacciarono di boicottare l'iniziativa. La seduta proseguì con l'approvazione dello Statuto da parte dell'Assemblea generale, ma al testo (che nella sua forma definitiva sarebbe stato avallato il 6 gennaio del 1982)³¹ vennero apportate modifiche, che, seppur minime, erano orientate a un maggior controllo da parte delle istituzioni. Non fu inserito alcun riferimento ai principi del realismo socialista (come avrebbe voluto invece Andreev), tuttavia nello Statuto veniva ribadito il ruolo chiave dell'Unione degli Scrittori (nella persona del suo rappresentante), che esercitava azioni di censura:

Il circolo dei letterati nasce come unione artistica con la partecipazione e sotto la guida dell'Unione degli Scrittori [...], e si basa, nella sua attività, su aspirazioni civili e patriottiche, che da sempre hanno determinato lo sviluppo della grande letteratura russa. Il rappresentante dell'Unione degli Scrittori, proposto dalla segreteria della sezione leningradese, partecipa con diritto di voto a tutte le iniziative del circolo, e raccomanda, previo parere positivo del Direttivo, la pubblicazione di singole opere e raccolte³².

Quanto ai criteri di adesione, “poeti, prosatori, drammaturghi, critici, traduttori, storici dell'arte, i cui interessi sono legati alla letteratura”, potevano presentare domanda al Direttivo, che avrebbe poi sottoposto l'approvazione del singolo membro all'Assemblea. I membri (inizialmente cinquanta, poi il numero si stabilizzò sugli ottanta)³³ erano scrittori impegnati in occupazioni umili, senza ambizioni sociali o economiche (erano operai semplici, guardiani o fuochisti addetti alle sale caldaie di quartiere, lavoravano in istituti scientifici o come insegnanti in scuole serali)³⁴, mansioni di gran moda tra i non allineati, perché garantivano un dignitoso salario e una legittimazione professionale, e, soprattutto, lasciavano sufficiente tempo per dedicarsi all'attività intellettuale e creativa, alla scrittura e alla lettura,

forme di resistenza e costruzione libera del proprio pensiero.

Lo Statuto stabiliva le attività (lezioni e seminari su letteratura e arte; presentazioni di testi degli affiliati, anche presso altre associazioni; preparazione alla stampa di opere individuali o miscellanee) e definiva la struttura organizzativa: l'Assemblea generale decideva gli eventi, approvava le modifiche allo Statuto, accoglieva o escludeva membri, eleggeva il Direttivo (di sette elementi); questo, a sua volta, nominava il Presidente, e con un rappresentante dell'Unione degli scrittori, al quale restava garantito un ruolo di primo piano, progettava i lavori. Il Direttivo fu scelto nel corso della seduta inaugurale, con Adamackij presidente (nel 1984 gli succederà Ivanov), affiancato dai poeti Vovina, Arkadij Dragomoščenko, Sergej Stratanovskij, dagli scrittori Ivanov e Nal' Podol'skij e dal critico Novikov, tutti protagonisti della Leningrado underground. Furono chiamati inoltre i responsabili delle singole sezioni in cui il Klub era diviso: prosa (curata da Podol'skij), poesia (sotto la guida di Dragomoščenko e Krivulin), critica (diretta da Kirill Butyrin e Novikov).

Letture, mostre, concerti, conferenze: la varietà degli eventi (su poesia, prosa, arti figurative, traduzione, teatro e musica, oltre a convegni dedicati a protagonisti del mondo non ufficiale)³⁵ testimoniava la natura poliedrica del circolo, che si presentava non solo come luogo di raccolta di scrittori, ma anche, più in generale, come organo di trasmissione di una seconda cultura, estremamente varia, che abbracciava disparate discipline. Le serate, organizzate ogni settimana, erano ad accesso libero, e iniziarono ancor prima dell'inaugurazione ufficiale, con un'esibizione di poeti il 25 dicembre 1981 (lessero allora i propri testi, tra gli altri, Stratanovskij, Tamara Bukovskaja, Aleksandr Mironov, Elena Švarc); il 26 gennaio 1982 si tenne un evento di prosa; il 23 febbraio la sezione di critica dedicò una serata alla musica jazz, mentre il 23 marzo ci fu un incontro sulle arti figurative di Leningrado. L'11 maggio suscitò vivo

³¹ Per il testo dello Statuto definitivo cfr. B. Ivanov, *Istorija*, op. cit., pp. 70-72.

³² Ivi, p. 70.

³³ M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., p. 313.

³⁴ B. Ivanov, *Istorija*, op. cit., pp. 75-76.

³⁵ Presso il Klub-81 Iosif Brodskij fu omaggiato, dopo il conferimento del Nobel, in un evento del novembre 1987, mentre al cantautore Aleksandr Galič fu riservato un incontro a dicembre, a dieci anni dalla scomparsa.

interesse un'esibizione di sette poeti moscoviti³⁶: nel Klub-81, nato come organizzazione leningradese, si coltivavano contatti anche con rappresentanti della 'seconda cultura' di altre città, Mosca su tutte. Il 22 febbraio 1983, presso la Casa dello Scrittore al n. 18 di via Vojnova (in uno spazio inconsueto per il circolo) si svolse una serata di poesia, promossa e annunciata dall'Unione degli Scrittori: l'ingresso questa volta era su invito, e i testi (di Krivulin, Stratanovskij, Švarc, Ignatova, Dragomoščenko e altri) passati al vaglio della censura, ma l'evento fu un successo, con oltre 400 persone (accalate in una sala adibita a 250 posti) che ascoltavano con attenzione e stupore una "poesia insolita, inattesa"³⁷ – i versi delle più brillanti voci della scena underground leningradese.

Le autorità ritenevano la creazione del circolo uno dei maggiori successi della politica di 'profilassi' (nel contributo del maggiore Veselov si presentava proprio l'istituzione del Klub-81, assieme a quella del Rok-klub, come esempio ottimale di applicazione di tale strumento). In realtà, però, negli otto anni della sua esistenza l'associazione leningradese manteneva sorprendentemente la propria autonomia. Con la cultura ufficiale essa condivideva infatti soltanto la 'forma' e non il 'contenuto', e non poteva dunque realizzarsi quell'obiettivo tanto ambito dallo Stato:

la profilassi dell'attività antisociale dei membri di simili formazioni amatoriali non potrà essere considerata conclusa finché non saranno eliminati (localizzati e neutralizzati) i fattori che hanno portato alla loro nascita e al loro sviluppo. *Il trasferimento su una base ufficiale deve essere realizzato non solo nella forma, ma anche nel contenuto.* Questo implica la necessità di raggiungere la completa rinuncia, da parte dei membri di tali processi negativi, della propria attività antisociale, e di dirigere la loro coscienza ed energia creativa verso i compiti della costruzione comunista³⁸.

Le attività, per quanto si svolgessero sotto la supervisione degli organi cittadini e di partito, sempre presenti agli eventi, riuscivano talvolta a eludere i controlli e la censura: "la direzione non reagisce all'opinione del KGB", ebbe a dire in più occasioni il

maggiore Pavel Koršunov, funzionario dei servizi di sicurezza e tra i curatori del Klub-81³⁹. Nel febbraio del 1986, ad esempio, Adamackij, Ivanov e altri leader furono convocati a seguito di una performance di poeti moscoviti, durante la quale – secondo Koršunov – erano stati declamati versi satirici e antisovietici, fatti ritenuti inaccettabili: venne ordinato allora di non invitare più ospiti da altre città, ma l'ordine non fu rispettato, tanto che scrittori e poeti da Mosca continuarono a essere chiamati.

Non mancarono azioni di disturbo attraverso le quali i funzionari di governo cercarono, in maniera indiretta, di suscitare dissapori e creare divisioni all'interno, allo scopo di indebolire l'organizzazione. Clamoroso è il caso di Vjačeslav Dolinin, protagonista della Leningrado underground e membro del Klub-81, curatore del bollettino informativo del gruppo, "Reguljarnye vedomosti", che usciva in *samizdat* e mensilmente aggiornava i lettori sugli eventi: il 14 giugno 1982 Dolinin venne arrestato con l'accusa di propaganda antisovietica e condannato a cinque anni di internamento⁴⁰; all'interno del circolo nacque una discussione che portò a una spaccatura – 22 compagni si schierarono contro la sua esclusione (e prima del processo scrissero una lettera di protesta al tribunale di Leningrado)⁴¹, ma una commissione guidata da Andreev confermò la condanna, stabilendo il suo allontanamento definitivo⁴². Nel Klub-81, ciononostante, la neutralizzazione dell'*intelligencija* non si realizzò: basti pensare che la circolazione di testi attraverso il *samizdat* non cessò (come speravano invece le autorità), e anzi proseguì anche nella seconda metà degli anni Ottanta; inoltre, su molte iniziative del gruppo riferivano proprio riviste clandestine, quali "Časy" e "Reguljarnye vedomosti".

Come si diceva, tra gli obiettivi del circolo vi era la

³⁶ Bachyt Kenžeev, Ol'ga Sedakova, Jurij Kublanovskij, Lev Rubinštejn, Dmitrij Prigov, Nina Samojlovič e Vladislav Lën. Della serata si trova traccia in un contributo entusiasta di Krivulin (che si firma con uno pseudonimo): A. Kalomirov, *Večer moskovskich poetov v Klube-81*, "Časy", 1982, 36, pp. 314-316.

³⁷ B. Ivanov, *Istorija*, op. cit., p. 136.

³⁸ V. Veselov, *Nekotorye voprosy*, op. cit., p. 204.

³⁹ Si vedano a proposito le memorie di È. Šnejderman, *Klub-81 i KGB*, "Zvezda", 2004, 8; <https://magazines.gorky.media/zvezda/2004/8/klub-81-i-kgb.html> (ultimo accesso: 17.01.2025).

⁴⁰ La condanna giunse dopo che Dolinin tenne su Radio Svoboda (radio estera che sfuggiva alla censura) un intervento, in difesa dei diritti civili, dai toni ritenuti inammissibili per le autorità.

⁴¹ Molti rifiutarono di firmare la lettera, non tanto perché fossero in disaccordo, ma per timore di ripercussioni da parte degli organi di sicurezza.

⁴² M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., p. 316.

pubblicazione di opere di scrittori indipendenti. Già nel marzo del 1982 era nato il progetto di redazione di quattro antologie che fossero rappresentative del carattere ibrido della cultura non ufficiale: a settembre erano state raccolte ben 1200 pagine, e la casa editrice di Stato Sovetskij pisatel' aveva dato il suo benestare. A causa di una serie di ostacoli (innanzitutto la censura, che a più riprese passò al vaglio i manoscritti; poi l'ostruzionismo degli organi di controllo e del curatore Andreev, che definì i testi non edificanti, privi di elementi innovativi e monotoni dal punto di vista estetico), la pubblicazione venne rimandata, scatenando l'insofferenza di molti che decisero di ritirarsi dal progetto (proprio com'era negli intenti delle autorità)⁴³. Ciononostante il volume (uno soltanto), dopo essere stato sottoposto a ben nove controlli censori, nel 1985 uscì con il titolo *Krug. Literaturno-chudožestvennyj sbornik* [Il cerchio. Raccolta artistico-letteraria]: includeva poesie e racconti di trentaquattro autori, leningradesi viventi e membri del Klub-81 (molte erano state le defezioni), diversi documenti erano stati omessi (le sezioni su critica e memorialistica), la parte grafica non era affatto accattivante (riproduzioni di quadri e fotografie erano state escluse) e i testi in generale non risultavano di particolare rilievo. Eppure il volume fu un successo di vendita, e le diecimila copie stampate andarono a ruba: l'interesse dei lettori era determinato non tanto dalla qualità dei testi, quanto dalla straordinarietà dell'evento, e dal timore che in qualsiasi momento il volume avrebbe potuto essere ritirato⁴⁴. La raccolta resterà la prima (e l'ultima) di

scrittori non ufficiali a essere edita in Unione Sovietica (i progetti per una seconda miscellanea fallirono), e per molti autori si trattò in assoluto della prima pubblicazione, in alcuni casi l'unica sino alla fine del regime.

Nel dicembre 1988 (dopo la serata organizzata per i 70 anni di Aleksandr Solženicyn, da poco riabilitato) venne sciolto anche il Klub-81: nel rapporto tra potere e letteratura indipendente esso aveva rappresentato, sin dalla sua fondazione, “la forma embrionale di quel processo di democratizzazione che alla fine degli anni Ottanta coinvolgerà tutta la società sovietica”⁴⁵.

LA FINE DI UN'EPOCA: CONQUISTE ED EREDITÀ

La Sezione di pittura e il Klub-81, assieme ad altri gruppi semi-ufficiali degli stessi anni, costituirono un'esperienza senza precedenti. La loro ricchezza e peculiarità non vanno rintracciate di certo nella forma, che imita i meccanismi di funzionamento delle istituzioni statali (l'impalcatura gerarchica, la struttura interna, l'apparato burocratico, un susseguirsi di regolamenti e statuti), bensì nella vivacità che le contraddistingue, al di là degli ostacoli che la censura pone. Artisti e letterati, animati da spinte innovative che nulla hanno da invidiare alle avanguardie di inizio Novecento, rivendicano il proprio diritto a esistere e ad avere un riconoscimento, che le autorità straordinariamente concedono, anche se “non sulla base di una constatazione di merito, bensì di opportunità politica”⁴⁶.

Queste zone a metà tra ufficialità e underground, a dire il vero, furono tutt'altro che ‘grigie’: alle mostre in via Malaja Gruzinskaja e alle serate del Klub-81 partecipano gli esponenti delle più diverse correnti, rappresentative della cultura febbrile e variopinta di un sottosuolo fecondo, che per la prima volta si mostra al pubblico sovietico, incuriosito e attratto da un mondo per lui inedito. Si ritrova qui una sintesi delle varie istanze innovative dell'arte e letteratura di un'epoca irripetibile. Va detto che molti scrittori e artisti scelsero di non entrare in queste organizza-

234-251.

⁴³ M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., p. 317.

⁴⁴ M. Sabbatini, *Il caso Ostrova (1982)*, “eSamizdat”, 2010-2011 (VIII), p. 203.

⁴³ Quest'esperienza ricorda in parte i tentativi di pubblicazione dell'antologia *Lepta* [L'obolo], dieci anni prima a Leningrado: alla fine del dicembre 1974 tra i poeti leningradesi underground era nata l'idea di proporre alla casa editrice Sovetskij pisatel' un'antologia di poesie di autori non ufficiali. Il progetto, che costituì il tentativo più significativo di avvicinamento della cultura letteraria non conformista all'editoria sovietica, dopo numerose vicissitudini venne rifiutato dall'Unione degli Scrittori: cfr. M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., pp. 219-223.

⁴⁴ *Krug. Literaturno-chudožestvennyj sbornik*, Leningrad 1985. La raccolta può essere consultata al seguente link: <https://samizdat.wiki/images/7/74/%D0%9A%D1%80%D1%83%D0%B3.pdf> (ultimo accesso: 22.01.2025). Sulle vicissitudini che portarono alla pubblicazione della miscellanea si vedano M. Sabbatini, *Leningrado*, op. cit., pp. 317-320 e M. Zolotonosov, *Krug i vokrug, ili K istorii odnoj krugovoj poruki: Lamentacija cenzora s kommentarijami*, “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, 1995, 14, pp.

zioni, rifiutando ogni compromesso con il potere: al Klub-81 non aderirono, ad esempio, i poeti Vladimir Ėrl', Tamara Bukovskaja e Elena Pudovkina, e anche alcuni concettualisti preferirono non diventare membri della Sezione di pittura del Gorkom. Non per questo, però, rinunciarono a esibirsi e ad arricchire l'atmosfera di questi spazi semi-ufficiali con i loro testi e le loro tele, che diventano così, almeno in parte, accessibili anche attraverso canali legali. Altri protagonisti dell'underground, poi, pur 'scendendo a patti' con il potere, continuarono comunque la propria esistenza nel sottosuolo: proseguirono a scrivere per il *samizdat* o a esporre in spazi clandestini, alternandosi tra legalità e clandestinità.

Con la seconda metà degli anni Ottanta cambia tutto, e vengono meno anche i presupposti che avevano portato alla nascita dei circoli: dal marzo 1985 Michail Gorbačev, nominato segretario generale del Partito, avvia un programma di riforma dello Stato (la *perestrojka*) che avrebbe portato alla disgregazione dell'intera struttura sociale e istituzionale, e dà inizio a un'era di apertura e trasparenza (la *glasnost*'). Tra il 1985 e il 1991 (anno che segna il confine temporale dell'Unione Sovietica) è un succedersi di emozionanti novità e speranze. Il cambiamento investe anche la vita artistica del Paese: si instaura un nuovo rapporto di forze tra potere e cultura, lo schema dualistico tra ufficiale e non ufficiale non ha più senso d'esistere — venuto a mancare l'antagonista, pur contrastato, anche il movimento indipendente a esso alternativo si estingue.

La *perestrojka* porta con sé tutta una serie di possibilità. Innanzitutto si allentano le maglie della censura (che verrà abolita con l'approvazione della legge sulla stampa nel dicembre 1990), e si apre la via alla libera editoria. Nascono i primi editori indipendenti e si formano le prime gallerie d'arte private, ma paradossalmente questa tardiva e artificiosa libertà lascia molti letterati e artisti interdetti: nel nuovo sistema del mercato libero si fa strada l'idea che un libro si pubblica per essere venduto, e un'opera d'arte si espone per essere fruita da un pubblico pagante, si instaurano cioè nuove dinamiche di fruizione e distribuzione che risultano distanti rispetto al modo di 'fare poesia e arte' di molti protagonisti

dell'underground, per i quali pubblicare o esporre le proprie opere significava in primo luogo far sentire la propria voce. Secondo queste nuove logiche viene meno anche il ruolo dello scrittore e dell'artista di professione, quello status che molti erano riusciti ad ottenere e a vedersi riconosciuto accedendo proprio a unioni come quelle qui considerate.

Gli effetti dell'allentamento censorio si vedono all'istante. Sul finire degli anni Ottanta vengono riabilitati romanzi censurati di autori banditi per decenni: escono *Il dottor Živago* di Pasternak, *Arcipelago Gulag* di Solženicyn, *Vita e destino* di Grossman, *Noi* di Zamjatin, *I racconti della Kolyma* di Šalamov e tante altre, opere che diventano finalmente accessibili alla massa di lettori sovietici. Ciò che viene pubblicato, però, era già noto negli ambienti del *samizdat* (e del *tamizdat*): la *perestrojka* in sostanza legalizzava quello che in parte era già stato conquistato da artisti e letterati nel microcosmo del sottosuolo. Inoltre, ad essere pubblicati sono testi di autori invisibili al potere (ridotti al silenzio, mandati in esilio o emigrati), mentre in questo processo di disvelamento non sono coinvolti, o lo sono solo in minima parte, molti altri scrittori non allineati, che all'inizio degli anni Ottanta in qualche modo erano riusciti a raggiungere un pubblico (attraverso i canali clandestini e partecipando alle iniziative di associazioni come il Klub-81) ma che alla fine del decennio restano in un limbo. Significative, a questo proposito, sono alcune considerazioni della poetessa Nina Iskrenko, che in un articolo del settembre 1988, metteva in luce proprio l'impossibilità di pubblicare, pur nelle condizioni di democratizzazione e libertà aperte dal nuovo contesto storico-politico, per giovani poeti di impronta sperimentale, le cui ricerche formali e d'avanguardia non risultavano appetibile per le case editrici:

I poeti della nuova corrente [...] cercano di affermare il proprio diritto a parlare in un linguaggio adeguato alla loro concezione del mondo. Ma a chi interessano questi tentativi poetici non canonici nelle condizioni attuali in cui l'autore dipende totalmente dall'editore? [...] La maggior parte degli autori del nostro circolo ha pochissime pubblicazioni (o non ne ha neppure una). E la cosa non sorprende. Sorprende piuttosto quando qualcosa viene pubblicato. [...] c'era e resta il problema principale, senza la cui soluzione la nostra unione artistica alternativa non potrà esistere normalmente nel prossimo futuro: è il problema delle edizioni a

stampa⁴⁷.

Il circolo di cui parla qui Nina Iskrenko è il Klub tvorčeskoj molodeži Poèzija [Club di giovani letterati Poesia], un'associazione artistico-letteraria creata il primo giugno 1986 a Mosca su iniziativa di Leonid Žukov, membro dell'Unione degli Scrittori. Secondo le tesi di Žukov, esposte in un documento del febbraio 1986 sulla rivista "Časy"⁴⁸, il Klub Poèzija doveva costituire un luogo di incontro e dialogo tra i rappresentanti dell'underground moscovita ("poeti, prosatori, critici, *bardy*, artisti, attori, ecc. che per una qualche circostanza si sono ritrovati al di fuori delle unioni artistiche oggi in essere") e doveva contribuire alla "loro reale partecipazione alla nostra cultura": in questo consiste — scriveva Žukov — "il contributo del circolo al processo della *perestrojka*, che proprio ora si sta realizzando nel Paese"⁴⁹. L'associazione, inoltre, si proponeva di favorire la diffusione dei testi dei suoi membri: nei primi due anni di attività tentò più volte di far uscire raccolte di poesia e prosa, furono anche presi contatti con alcune tipografie che però, in assenza della mediazione di una casa editrice, rifiutavano i manoscritti. Dal 1988 lo Stato concesse la possibilità di pubblicare libri a proprie spese, senza la necessità di chiedere il consenso dell'editoria ufficiale, ma le difficoltà per questi autori rimasero, tra ostacoli nell'autofinanziamento e oggettive carenze materiali: "Ora, secondo la nuova Disposizione, sembrerebbe che forse qualcosa possa essere fatta, in un modo o nell'altro — concludeva Iskrenko nel suo articolo — scopriamo però che manca carta"⁵⁰. Così, il progetto di una pubblicazione collettiva del Klub Poèzija alla fine non si realizzò.

Il circolo, legalmente registrato, era sorto sulla scia di un'altra disposizione del Ministero della cultura, la Disposizione sulle organizzazioni e i club amatoriali, che dal maggio 1986 regolamentava la proliferazione di associazioni culturali, politiche e religiose, consentendo ai cittadini di aggregarsi in

maniera più libera e favorendo anche la nascita di formazioni artistiche alternative⁵¹. Con le azioni dei suoi membri, esempi di rottura degli schemi tradizionali e di provocatoria rimozione di barriere e tabù, il Klub Poèzija incarnava davvero lo spirito rivoluzionario dell'epoca. La serata di presentazione, che si svolse il 12 ottobre 1986 presso la fabbrica di sigarette Dukat a Mosca, fu un evento senza precedenti: le letture di testi dal palcoscenico del dopolavoro (in una maratona in cui si alternarono i principali gruppi poetici della capitale) erano accompagnate dalle esibizioni dei musicisti rock Muchomorj e dai performer concettualisti di Medicinskaja Germenevika; il pubblico era arrampicato sin sul tetto della sala strapiena; intervennero i pompieri e la polizia, ma sulla repressione a prevalere fu l'euforia, l'atmosfera goliardica e di assoluta libertà. Negli anni precedenti tutto questo non sarebbe stato possibile, ma il Klub Poèzija riprendeva in fondo l'esperienza delle organizzazioni semi-ufficiali nate qualche anno prima, che a modo loro avevano cercato di aprirsi un varco tra le crepe di un sistema in crisi.

Di esse cosa resta, in definitiva, nel momento in cui il monolite sovietico inizia a sgretolarsi? L'eredità delle loro esperienze si ritrova proprio in formazioni come il Klub Poèzija di Mosca (che continuerà le proprie attività fino al 1995) o l'associazione di artisti "Puškinskaja 10", nata nel 1990 a Leningrado e che ancora oggi è uno dei luoghi di ritrovo più importanti della cultura giovanile non conformista di San Pietroburgo. Realtà come la Sezione di pittura e il Klub-81 possono essere considerate una sorta di 'laboratorio', non solo perché furono un banco di prova della convivenza tra potere e cultura alternativa, ma anche perché qui si sperimentarono, per la prima volta 'alla luce del sole', modalità di discussione, di incontro e di comunicazione, che erano consuete e diffuse nel mondo del sottosuolo ma del tutto estranee alle unioni ufficiali.

www.esamizdat.it ◇ A. Bravin, *Al confine tra ufficialità e underground. Forme di istituzionalizzazione della 'seconda cultura' sovietica* ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 101-113.

⁴⁷ N. Iskrenko, *Metafora po četvergam. Vzgljad iznutri*, "Literaturnaja gazeta", 1988, 39 (5209), p. 5.

⁴⁸ L. Žukov, *O klube tvorčeskoj molodeži Poèzija*, "Časy", 1986, 63, pp. 182-191.

⁴⁹ Ivi, p. 182.

⁵⁰ N. Iskrenko, *Metafora*, op. cit., p. 5.

⁵¹ M. Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze 2009, p. 214.

◇ *Between Official Culture and Underground. Semi-official Institutions of the Late Soviet's 'Second Culture'* ◇

Alice Bravin

Abstract

From the second half of the 1970s, some organizations of unofficial and independent artists and writers were created in the Soviet Union, which were officially recognized by Soviet authorities: in 1976 in the Moscow City Committee of Graphic Artists a section of painting was set up that united non-formal artists who exhibited their works in the halls in Malaia Gruzinskaia street; in 1981 in Leningrad the literary club “Klub-81” was created, a unique organization of unsanctioned writers under the direct control of the KGB. These institutions represented a forum for discussions and interaction between the members of the unofficial culture, but at the same time they were under the jurisdiction of Soviet law and combined functions and features like any other official Soviet institution. The aim of this paper is to investigate the role, structures and the heritage of these ambiguous and alternative organizations, on the border between official and non-official culture.

Keywords

Non-official Culture, Samizdat, Underground, Semi-official Institutions, Painting Section, Klub-81.

Author

Alice Bravin is Associate Professor in Slavic Studies at the University of Udine, where she received her PhD in Linguistic and Literary Studies in 2019, discussing a thesis on Venedikt Erofeev's minor prose works. Her research interests include Russian avant-garde, contemporary Russian literature, Late Soviet literature, especially underground and unofficial literature (with particular attention to Moscow Conceptualism).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Alice Bravin

The Form and Functioning of the Union of Czechoslovak Writers in the Late 1940s and Early 1950s in the Context of Czech Literature

Michal Bauer

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 115-128 ◇

ONE of the most important Czech writers of the second half of the 20th century, Arnošt Lustig, in a book-length interview he conducted with journalist Karel Hvížďala at the very end of his life, characterized the 1950s in Czechoslovakia quite favourably in hindsight:

Even though we had socialism then, which everyone now slanders so much, I had the feeling that [people] were living well and rightly. The truth is that I – like many others – was not in the uranium mines at that time, nor was I a trapped hockey player for the national team. Had I been, I would certainly have spoken differently. But it's also true that under socialism, if you were lucky, you didn't suffer. It must be said that there were several kinds of socialism at the same time: one was in the concentration camp at Leopoldov and another in the writers' castle at Dobříš, in the Russian Gulag or in Romania. Those who were lucky got away with it¹.

Such a fluctuation in values seems incomprehensible, especially for a former inmate of several concentration camps, where he witnessed the greatest horrors and tragedies of modern times. It is undoubtedly related to his personal situation after February 1948, when he became a reporter, journalist and aspiring writer. Leopoldov and other prisons of the communist regime did not concern him, and in 1950 he even agreed to the death sentence and execution of the innocent politician Milada Horáková. In the 1950s, he was among those heading for the writers' castle in Dobříš. Some sixty years later, he saw the state of society in 1950s Czechoslovakia in a bipolar form, the criterion being a vague notion – those who were lucky enough to escape persecution. Where did the moral sensor go? How did it become an apology for, or at least an understanding of, the

Soviet satellite regime? Apart from one's particular position in this system, the relationship between 'I' and 'we' and between 'us' and 'them' seems to play a significant role here – as does, of course, the way in which self-reflection takes place within the framework of social and historical events. Much has been written about the dissolution of the 'I' into a 'we', including the voluntary process of enthusiastic identification. It is as if the 'I' ceases to exist in the 'we', surrendering or being forced to surrender to those super-personal ideals. The 'we', after all, more easily and radically defines itself against the 'they' than (would) be the case in the opposition of 'I' versus 'you'. This was certainly the case with the recent experience of the Second World War, where the 'we' were the Czechs, the occupied countries, the Slavs, etc., and the 'they' were the aggressors, especially the Germans, the Nazis, the fascists. This essential bipolarity remained in the post-WWII and post-war regimes.

THE INDIVIDUAL 'I'

Soon after the war, two great Czech poets independently attempted to defend their own 'I'. They were aware of the danger of losing individuality, of hyperbolizing power, of stratifying the system and fitting into social categories, of being obliged to a supra-individual entity. And both feared the absence not only of an original, individual artistic voice, but of their entire personality. The convergence of their respective trajectories is also remarkable because they came from opposite poles of the social spectrum. Both expressed their disagreement (*nesou-*

¹ K. Hvížďala, *Tachles, Lustig*, Praha 2011, pp. 131-132.

hlas) in artistic terms: through their voice (*hlas*). Jan Zahradníček, a Catholic poet, wrote in his poetic composition *La Saletta*:

Even though everyone walks on their heads,
I don't want to walk on my head too
though I expose myself to danger
of ridiculousness for my natural walk
I don't want to holler yes and no
depending on where it's blowing from
[...]
I'm terrified of herds
chewing the cud from morning till night
the only stuff...²

František Halas, a member of the Communist Party, wrote almost identically at the same time:

I'm no longer
for the treacherous Echoes
I'm for the Voice.
for ears unclogged
[...]
I don't want to be the meat of the air around
how they like it
I don't want to be a stake in the ordinance
by public opinion
I don't want to be the clue that swallows only the dust
of their comedies
played on the mayors
[...]
I want to be read by someone
and praised
In Light of Remembrance³.

In both cases, there is a radically expressed resistance to any regulation or expectation of how and what they should write about. Their shared 'I don't want to' and 'I won't' is a clearly articulated resistance to the absolute demands of a system that operates not just on the poet but on every human being.

THE AMBIVALENT ROLE OF ARTISTS IN A TOTALITARIAN SOCIETY: SERVING AND LEADING

As often happens in the wake of major historical events, after World War II human rights were still restricted, and the power of systems still grew. Often, this is done by switching the signs, a process that

happens naturally, and which people not only identify with voluntarily, but also demand. While in Germany or Italy there arose a complex creation of post-fascist societies, Stalinist totalitarianism spilled over into all the countries where the Red Army entered. Within the relationship between politics and art, politics attempts to capture art. It is the culmination of a process that began in the 1920s and intensified in the 1930s. It has to do with the rise of power and totalitarian systems.

To take control of art, to subjugate it, to determine its form – this is what politics repeatedly tries to do. In a totalitarian system, it has very powerful means at its disposal. Literature tends to be associated with and tied to history, often as its illustrator⁴. A totalitarian regime, or system in general, wants to strengthen these ties and subjugate the interpretation and form of history and art. This, of course, goes against the nature of the arts, including literature, as a human expression separate from power, with its immanence, even resistance to power and to the system, defining itself against it. The aforementioned process of the seizure of art by the system, by the regime, by the post-revolutionary and, twenty years later, by the post-war power was seemingly a given – with reference to the exacerbated history. It was explained and justified by logic, factuality, rationality, and truth. The ethical and the aesthetic were combined and subordinated to the ideological or political-ideological. For many artists, it was an obvious and necessary thing to take part in this process. Justifications did not even have to be sought; they were at hand, so to speak. Of course, this process has deeper roots and does not appear exclusively in a totalitarian society. The models for the existence of national myths and the man of the masses are older, and to identify with them or to define oneself against them means not only to take a stand, but also (and above all) to reflect a way of thinking and artistic creation. For it is not merely a matter of expressing agreement or disagreement (that would be too easy and sim-

² J. Zahradníček, *La Saletta*, Praha 1947, p. 47.

³ F. Halas, *A co básník*, Praha 1947, pp. 6-10.

⁴ J. Brabec, *Estetická norma a historie literatury v totalitním systému*, in *Zlatá šedesátá – Česká literatura a společnost v letech táni, kolotáni a zklamání*, ed. by R. Denemarková, Praha 2000, p. 11.

plistic), but a continuous, never-ending process, a “constant transformation”⁵.

In a situation of strengthening the system and devaluing the individual, writers, or rather artists, are given an ambivalent role. Their position in post-war Czechoslovak society was channelled by the state. If, at the beginning of the war, at the turn of the 1930s and 1940s, the need escalated to ask questions about the form of modern art, the actual situation of the artist, his or her position or even role and responsibility, after World War II these tendencies of searching and questioning were quickly suppressed and replaced by seemingly clear values and norms. A political and ideological understanding of art became the norm for many. In Czechoslovakia, this manifested itself in various ways, most visibly from an institutional point of view in the presence of politicians at writers’ and artists’ events.

The presence of politics in art in the second half of the 1940s was already evident at the Writers’ Congress in June 1946. The honorary committee of the congress consisted primarily of members of the Czechoslovak government and other politicians. President Edvard Beneš was the honorary chairman of the writers’ organization, the Syndicate of Czech Writers. He gave his first speech at the opening ceremony of the congress on 16 June 1946. Writers were given an important role in post-war society from the outside, as the title of Beneš’s speech, *Poslání literatury v novém Československu* [The Mission of Literature in the New Czechoslovakia], illustrates. Reflections on the mission of writers in the nation became commonplace.

President Beneš spoke of writers as fighters for a new world of post-war humanism, characterized by militant rhetoric and the automatic association of struggle with humanism. The president took it for granted that artists would be given tasks by the establishment and would serve the nation. At that time, he understood the tasks as given by the nation itself. But instead of the nation, the commissioner became the political party, which presented itself as

the representative of a social class, the state, the nation, truth, justice, the world of socialism, the camp of peace, etc.

Literature and national culture [...] should first of all serve the nation in its spiritual improvement and in its development towards the highest moral, spiritual and cultural standards in general. It has the unconditional task of preserving and cultivating everything that contributes to the harmonization of national tendencies and aspirations with human tendencies and aspirations. In this sense, literature is a direct instrument of the struggle for the progress of the nation; it is the carrier and controlling factor of the entire spiritual process of the nation and, at the same time, its guiding agent...⁶

Edvard Beneš was returning to writers the alleged duties of the 19th-century National Revival when he spoke of the need “to fulfil one’s duties as a writer as a stirrer of the national conscience”⁷. The designation of the writer as the nation’s conscience was already known in the Czech environment in the first half of the 20th century and became one of the most commonly used at the 1946 June Congress. It resurfaced at the second congress of the Union of Czechoslovak Writers in April 1956. President Beneš’s call for a union between artist and nation, as well as for a union of freedom and service, culminated in the conclusion of his speech, in which he urged writers to “continue to fulfil their great national duty”⁸.

Writers became public property; they were perceived as creative personalities and political figures and found themselves in a schizophrenic position. They were both subordinate to politicians and chosen to lead the masses. They had to carry out the tasks assigned to them by the politicians on various occasions, including artistic conventions and meetings, but also, of course, Communist Party congresses. These tasks were supposed to come automatically and naturally in the course of history, and at the same time they became a moral criterion. Constant meetings with politicians were supposed to improve the position of writers; they were called ‘true artists’, ‘national artists’, ‘masters of culture’,

⁵ J. Brabec, *Šalda dnes*, in *Na téma umění a život. F. X. Šalda 1867-1937-2007*, ed. by T. Kubiček – L. Merhaut – J. Wiendl, Brno 2007, p. 17.

⁶ E. Beneš, *Projev pana presidenta republiky Dr Edvarda Beneše na sjezdu českých spisovatelů v červnu 1945 v Praze*, Praha 1946, p. 19.

⁷ Ivi, p. 28.

⁸ Ibidem.

etc. The glorification of writers was also connected with the allocation of castles and houses, such as the Dobříš castle in Central Bohemia, the Budmerice castle in western Slovakia, the writers' house in Budislav near Litomyšl, etc. They were given not only the castle premises themselves, but also the adjacent parks, cheap accommodation and meals, grants to write the required works of art, and various training courses given by politicians or selected writers. The most important of these was the castle in Dobříš, as it was relatively close to Prague and therefore easy to reach. At first it served as a recreation centre, but soon it became a political and cultural centre. In addition, writers were awarded various literary prizes, the most important of which was the State Prize, named after president Klement Gottwald, a politician who had nothing to do with literature, but everything to do with power.

Writers' receptiveness to the system was reflected in the royalties they received for their published works; they were given positions in book publishing houses or on the editorial boards of cultural periodicals, their works were edited into books, staged on theatre stages, and became the basis for film scripts. On the one hand, it was an offer of a share in immortality. Modern political rulers were endowed with the divine attributes of omniscience, power, cult, immortality. This was true even of the dead Lenin, who was said to live forever⁹. Until March 1953, Joseph Stalin and Klement Gottwald were viewed as immortal, too. The physical manifestation of this was the embalming of their bodies. Writers identifying with the regime were promised immortality in the glory of their works. At the same time, however, they were channelled into the role of obedient executors of orders. These were justified by the so-called logic of development, the logic of history, objectivity, truthfulness, reality, etc.

ECONOMIC LEVEL OF POWER IN RELATION TO WRITERS

The regime's offer also took a very concrete financial form. This concerned not only political positions and the aforementioned editorial positions but also royalties for published works. The average wage in Czechoslovakia in 1949 was 888 Czech crowns, a year later 970 crowns, and in 1951 it was 1034 crowns¹⁰. A look at the archival materials of the publishing houses of the time shows authors' royalties. Vítězslav Nezval was the most expensive in this business between the regime and the authors. His demands for royalties were enormous even before February 1948. The publishing house and bookshop of Fr. Borový, which published his books, often had difficult and recurring disputes with him over his royalties.

Nezval carried this principle over to the period after February 1948. At that time, he also demanded an increase in royalties from the sale price of books and even managed to get a 20 percent royalty compared to the 15 percent royalty of the 1930s. Another matter Nezval objected to was the print run of his books and, above all, their selling price. He always demanded an increase in the number of copies published and also an increase in the selling price. Until February 1948, publishers argued that they needed to get his books to as many readers as possible, so they tried to keep prices down. Nezval refused to do so, fearing that he would receive a lower royalty. Already in May 1945, during negotiations for the publication of his most popular collection, *Sbohem a šáteček* [Goodbye and a Shawl], he "refused the selling price of 50 CZK" and asked for a price of 100 to 150 CZK. He rejected the offered fee of 100.000 CZK as low, as "he had an idea of 200 – 240.000 CZK", finally "he agreed to a fee of 150.000 CZK"¹¹.

⁹ A sufficient example is the issue of the magazine of the *Kulturní besedy československo-sovětského přátelství* from 15 December 1952, entitled *Věčně živý Lenin* [Lenin Eternally Alive].

¹⁰ P. Hortig, *Přehled průměrných mezd a maloobchodních cen v bývalém Československu* <https://zpravy.kurzy.cz/666494-prehled-prumernych-mezd-a-maloobchodnich-cen-v-byvalem-ceskoslovensku/> (latest access: 05.09.2024). For comparison, it should be pointed out that in 1951 there was an overall significant increase in the price of some foodstuffs, so that a kilo of bread cost 8 CZK, a kilo of rice 10 CZK or 40 CZK, a kilo of butter 80 CZK, a kilo of pork 50 CZK, a litre of milk 4.45 CZK. Shoes cost 450 to 580 CZK, a vacuum cleaner 6.320 CZK, a Škoda car 50.000 CZK (in 1952).

¹¹ *Záznam o návštěvě u básníka Vítězslava Nezvala dne 7. května*

The same was repeated in the cases of Nezval's other books. When the collection *Veliký orloj* [The Great Astronomical Clock] was published at the turn of 1948 and 1949, a fee of 150.000 CZK was agreed for Nezval, the print run was 10.000 copies, the price of the book was 75 CZK (paperback edition) and 100 CZK (bound edition).

The publication of his poetic composition *Zpěv míru* [The Song of Peace] was especially lucrative for Nezval: with a print run of 50.000 copies and a selling price of CZK 15 for the first edition, he received a royalty of 200.000 CZK in October 1950. Other editions soon followed, with royalties of 40.000 CZK (for the 2nd edition in December 1950), 30.000 CZK (for the 3rd edition in October 1951), 30.000 CZK (for the 4th edition in June 1952), and print runs of 10.000 and 5.000 copies. Nezval's collected works (*Dílo*) began to appear simultaneously with the publication of this poem. For each volume he received first 150.000 CZK, then 190.000 CZK. The poet and the publishing house then switched from a flat fee to a fee for the number of verses, with a rate of CZK 30 per verse. This was advantageous for Nezval, who spread his verses over more lines to achieve a higher fee. The fourth volume of his writings, *Básně alamy a rány na buben* [Poems Alarms and Blows on the Drum], contained 2.600 verses, so that the royalty in December 1951, using the then method of calculation, where the amount of the print run was divided into several norms, was 280.800 CZK. The book printed 10.750 copies, costing 66 CZK in paperback and 89 CZK in hardback. If the entire print run were sold, it would raise 833.000 CZK, so Nezval's fee was a third of all sales. These are not new original works but reissues of reduced and censored earlier books by Nezval: in this case, the collections from the early 1930s, *Skleněný havelok* [The Glass Havelock] and *Zpáteční lístek* [The Return Ticket]¹². Even more lucrative for him was the publication of his poetic composition *Z domoviny* [From Fatherland] in April 1951: for 30.000

copies he received 420.480 CZK¹³. The book's selling price was 38 CZK for the paperback edition and 59 CZK for the hardback edition. At the turn of the 1940s and 1950s, Nezval published about five books in Czechoslovakia every year.

By comparison, Jaroslav Seifert, another of the most important Czech poets of the same generation as Nezval, had considerably lower fees. His relationship to the post-February regime was, however, different from that of Vítězslav Nezval. Unlike Nezval, who wrote ideologically committed poetry at the turn of the 1940s and 1950s, Seifert avoided this type of work. However, this was reflected in his publishing opportunities and his royalties. In February 1950, he received a royalty of CZK 18.000 for 3.000 copies of his book of poems, *Píseň o Viktorce* [The Song about Victoria]. Its price in bookstores was 40 CZK; the royalty was 15% of this amount. In June 1952, Jaroslav Seifert received 84.000 CZK for the second edition of *Šel malíř chudě do světa* [The Painter Went Poorly into the World] in 10.000 copies, which was about a third of what Vítězslav Nezval received. Even another important poet of this generation, Konstantin Biebl, received a much lower fee than Nezval for his collection *Bez obav* [Without Fear] in July 1951. It was 132.000 CZK, even though these poems were presented as models for new poets who subscribed to socialist realism.

Just to illustrate and to provide a broader context, we can mention a famous poetic debutant of the time: in March 1953, Milan Kundera published his first book of poetry, *Člověk zahrada širá* [Man, a Large Garden], but in a smaller edition of 2.000 copies. Kundera received 11.400 CZK for this collection. He was a novice, albeit a very successful one, who had already aroused great interest among readers with his poems published in magazines, but the difference with Nezval is enormous. Kundera's fee, by comparison, was about a quarter of what Nezval received. This system of varying royalties and the frequency of book publication was elaborated by the regime and served effectively to structure the writing

1945 v 1/212 hod, Prague, Memorial of National Literature, fund of the publishing house Czechoslovak Writer, Vítězslav Nezval – publishing contracts.

¹² At the prices prevailing at the time, Nezval would have been able to buy almost six cars with the fee he received for this single book.

¹³ In this case, he could have bought eight cars and would have had more than 20.000 CZK left over.

community¹⁴.

THE PROBLEM OF CONTINUITY IN CZECH LITERATURE AFTER FEBRUARY 1948

One of the fundamental problems of literature at the beginning of the totalitarian post-revolutionary regime in Czechoslovakia was the question of continuity. The power relationship with art culminated in a major lecture by Ladislav Štoll, originally a poet and prose writer, then a politician, who presented an apparent solution using the material of Czech poetry of the last thirty years: from the establishment of Czechoslovakia in 1918 to the coup in February 1948. Štoll, as a member of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia, created norms by referring to a certain type of poetics (parts of S. K. Neumann's work, especially in the form of the collection *Rudé zpěvy* [Red Songs] and Jiří Wolker's poetry book *Těžká hodina* [A Difficult Hour]) and based his approach on a rigid class perspective. It is no coincidence that he called his lecture and its book form *Thirty Years of Struggle for Czech Socialist Poetry*. The periodization, the bipolar understanding of literature, the militant vocabulary, and, in this case, the word struggle, are essential. Štoll declared the relationship between the personality and work of S. K. Neumann to be not only an artistic criterion but even a moral one. Although Štoll's self-representations and interpretations have been presented as normative, his conception of literary history has understandably never been unanimously accepted. Another norm-setter of the time, Zdeněk Nejedlý, referred to the work of authors primarily of the 19th century as exemplary art – Bedřich Smetana in music, Mikoláš Aleš in visual art, Josef Václav Myslbek in sculpture, Alois Jirásek in literature, Josef Kajetán Tyl in drama, etc. Every norm, all the more an external one (in this case from the political environment), is resisted by art. Nevertheless, political and ideological pressure left its distinctive traces on Czech artistic production not only in the 1950s.

Ladislav Štoll was one of the politicians who, on various occasions, supervised literature and art in general. He applied the principle of power; his very presence, as well as that of other politicians at art congresses and at various events of cultural workers, was a sign of supervision. Members of the State Security Service, the power-regressive arm of the communist state apparatus, were also present at these art gatherings¹⁵. The importance of artists' meetings in the presence of politicians was usually reflected in the venue of these events, the arrangement of the halls, and the positioning of politicians and artists within them. These events were held in the buildings of the Slav House in Prague, the Faculty of Arts of Charles University, the 5 May Theatre, which is today's State Opera House, or the National Assembly of the Czechoslovak Republic, which was the highest legislative body. The Honorary Presidency always included politicians who sat in elevated seats facing the participants below, and who had to raise their heads when listening to them. It was a model that copied church ceremonies and religious practices, except that the priest was replaced by a Communist functionary and God by Lenin, Stalin or Gottwald. After all, their busts, statues and paintings, together with the flags of the Soviet Union and Czechoslovakia, were an integral part of the decoration of these spaces. Life was ritualized in every way. The organization of these events honoured and co-created the hierarchy of the time. It took the form of a pyramid: at the top were the aforementioned top state and party politicians and Marxist-Leninist ideologues, below them were leading party functionaries, honorary members, Stakhanovites, national artists, laureates of the Klement Gottwald State Prize, leaders of writers' and other artistic organizations, then ordinary communists and members of these organizations, and so on. Connection with the so-called 'people' (in the language of the time, *lidé* [individuals] were replaced by *lid* [people]) was ensured by sending writers and

¹⁴ All data come from archival materials stored in the Memorial of National Literature in Prague, the fund of the publishing house Československý spisovatel, unorganized.

¹⁵ For example, at the second congress of the Union of Czechoslovak Writers in April 1956, there were ten members of the State Security. M. Bauer, *II. sjezd Svazu československých spisovatelů 22. – 29. 4. 1956, svazek II (přílohy)*, Praha 2011, p. 813.

artists to factories, mines, agricultural cooperatives and, conversely, by sending delegations of workers and peasants to art exhibitions, cinemas and theatres. Workers were also encouraged to engage in literary production, and on 1 May 1949 the Workers to Literature campaign was announced to further strengthen the environment of factories, mines, steelworks, oil refineries and the figures of workers in Czech literature. The Union of Czechoslovak Writers and the Ministry of Information and Enlightenment, which announced the action, declared the aim as being “to find new literary talents among the workers, especially among the ranks of workers and peasants, and to facilitate their literary growth in every possible way”¹⁶. It was also supposed to be about authenticity in artistic creation. However, the results of the workers’ engagement in literature were trivial. On the contrary, texts by authors who depicted the factory environment and workers’ characters without censorship or embellishment, such as Bohumil Hrabal’s prose *Jarmilka*, were banned.

Sending delegations to the Soviet Union was a matter of course, as evidenced by the contemporary press, newsreels, and archival materials of the Union and other artistic organizations, as well as reportage and art books. Furthermore, there was also the welcoming of Soviet writers in our country (Stepan Shchipachev, Vadim Kozhevnikov, the most frequent member of Soviet delegations in Czechoslovakia was Boris Polevoi), but also from other so-called people’s democratic countries (Stefan Zolkiewski, Zdzisław Hierowski, Pencho Danchev, Dobrica Ćosić, Petru Dumitriu, etc.) and so-called progressive artists from Western countries (Paul Robson, Howard Fast, Michael Gold, Jorge Amado, Ernst Fischer, Jack Lindsay, Vercors, Theun de Vries, Louis Aragon, Vasco Pratolini, Salvatore Quasimodo...)¹⁷. One of the most famous

pieces of stylized prose reportage in Czech literature from this period, is the title text from Jan Drda’s 1952 collection *Krásná Tortiza*, which describes an excursion of Czech farmers to a model collective farm in the Soviet Union. The celebration of Soviet perfection and versatility seems today not only implausible, but above all comical. The fulfilment of the schematicism of the time, however, earned the author the highest literary award, the State Prize for Literature.

THE EASTERN ORIENTATION OF CZECH CULTURE

The political orientation of the state turned definitively towards the East, and Czechoslovakia became a satellite of the Soviet Union. This was also reflected in culture, where the previous preference for Western art, especially French art, also turned to Soviet art and language. There was a complete change in the number of books translated from French or English into Czech, in favour of books translated from Russian¹⁸. Political, literary and fiction

the public. It was seen by more than 1.820.000 people. Other Italian films were shown in Czechoslovak cinemas during the 1950s, and then in the 1960s many Italian directors and screenwriters visited Prague, especially during the 1962 Italian Film Showcase. M. Bauer, *Generace ne/osamělých bězců. Několik poznámek o literatuře a filmu na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století*, in *Protřepat, nemíchat! Mezi literární vědou a kulturními studii*, ed. by D. Skalický – J. Wiendl, Praha 2022, pp. 65–68. In January 1965, Pier Paolo Pasolini was in Czechoslovakia and had several meetings with Czech filmmakers and writers. *Dialogues with Pasolini*, “Divadelní a filmové noviny”, 1965 (VIII), 12, p. 9. But that was a different time.

¹⁸ To illustrate, the number of translations from French into Czech published in book form in 1937 was 110 titles, while in 1949 it was 44 books. After February 1948, works of French surrealism or existentialism were completely eliminated. The Czech National Bibliography records two translations of André Breton’s works into Czech in 1937, the collection *International Surrealism* for the exhibition of the same name in Prague in 1947, and then translations as late as 1996. Another case is Paul Éluard, whose admiration for Stalin and the Soviet Union at the end of his life is obvious. A collection of his ‘political poems’ was published in 1950 under the title *I Say What is True*. Albert Camus’s novel *The Stranger* was published in 1947, but his next book published in English was *Mor* in 1963. Since November 1989, Camus has been one of the most frequently translated and published French authors in the Czech Republic. Interestingly, only the first two parts of Jean-Paul Sartre’s unfinished tetralogy *Les Chemins de la liberté* were published in Czech under the title *Cesty k svobodě* in 1946 and 1947. The third completed volume has not been published in Czech.

¹⁶ *Working in Literature*, leaflet, Prague, Memorial of National Literature, fund of the Union of Czechoslovak Writers, unorganized.

¹⁷ Of the Italian art of the 1940s and 1950s, cinema in particular had a great resonance in the Czech environment. The first Italian Film Week in Czechoslovakia was held in 1947. The films shown included *Roma città aperta* and *Paisà* by Roberto Rossellini, *Sciucchià* by Vittorio De Sica, and *Il sole sorge ancora* by Aldo Vergano. The film *Roma ore 11*, directed by Giuseppe De Santis and screened in Czech and Slovak cinemas since 1953, was of great interest to

works were translated from Russian or Soviet literature (Lenin, Stalin, Trofimov, Dementiev, Plotkin, Gor'kii, Polevoi, Gladkov, Azhaiev, Maiakovskii, Shchipachev, etc.). This is true even though the number of translators from French was considerably higher than the number of translators from Russian. After all, one of the first major problems in Czech education after World War II was the provision of Russian language teaching, as there was a shortage of teachers of this language. The situation was to be improved by the People's Courses in Russian, which were established after February 1948. Russian was primarily intended to enable people to read the writings of Lenin and Stalin.

Learning Russian and translating from it, or from other languages of the Soviet empire (of which Ukrainian was the main one), becomes a sign of a new art, a new literature, a new time, a new society, a new history, a new man: the adjective 'new' was one of the most frequently used at the time, often in a bipolar sense in relation to the old. Russian was described as "the language of communism and the peace camp"¹⁹.

An example of this new orientation is the case of the sixteen-year-old Milan Kundera, who began publishing his first translations from Russian in May 1945 and then from Ukrainian. Soon after the end of World War II, Kundera updated the poem by Vladimir Maiakovskii *Voz'mem vintovki novye* [We'll Get New Rifles] from 1927, which the Russian poet wrote for the weekly magazine for young pioneers and schoolchildren, "Pionerskaia Pravda", and the children's magazine "Pioner". It was used during the so-called Defence Week of the Soviet Union, which took place between 10 and 17 July 1927. The lyrics, set to music several times by Maiakovskii, were highly publicized, and the song was also featured in the 1940 film *Timur i jeho komandar* [Timur and His Commandos], based on the novel by Arkadii Gaidar and directed by Aleksandr Razumnyi. Milan Kundera translated the poem in 1945 with the title *Vezmem zbrusu novú kvéry* [Let's Take Brand New Guns], and

five years later, in 1950, he gave his translation the title *Pisnička Rudé armády* [The Song of the Red Army]. This change was motivated not only by the search for an adequate expression in English, but also by the intention of updating Maiakovskii's text: in 1945, in 1950 and in subsequent printings throughout the 1950s. In addition to the translations of Maiakovskii, Milan Kundera continued to select other Russian and Ukrainian poets, such as Mikhail Kuzmin, David Burliuk, Stepan Shchipachev, Pavel Shubin, Lev Oshinin, Semen Botvinnik, Maksim Ryl'skyi, Tsezar Solodar', Pavlo Tychyna, Stepan Oleinik, etc. He was also interested in Ukrainian folk songs, which he translated into Czech. It was in the mid-1950s that Kundera began translating French poetry. His translation path was therefore the opposite of the direction of official cultural policy.

VIOLENCE AS A MEANS OF EXERCISING THE INFLUENCE OF POLITICS IN LITERATURE

The Communist Party finally took power in Czechoslovakia on 25 February 1948. A day later, the so-called Action Committee of the Syndicate of Czech Writers was established and began expelling its members. This action committee, which met for the first time on the day it was formed, originally included sixteen members, including Jan Drda, Marie Majerová, Vítězslav Nezval, Marie Pujmanová, and Václav Řezáč. The composition, however, soon changed. Immediately, exclusions started, which Jan Drda described as a continuation of May 1945. The events of February 1948 were thus justified and given even greater significance by being regarded as a continuation of May 1945²⁰. The first writers to be expelled from the Syndicate of Czech Writers were Catholic authors and critics of the

¹⁹ *Ruština jazyk komunismu a tábora míru*, "Kulturní besedy", 1952, 7, cover.

²⁰ The situation was more complicated in Slovakia, the eastern part of Czechoslovakia, which was in coalition with fascist Germany during World War II and participated in the attack on the Soviet Union in 1941. In the official propaganda of the Slovak state, the Soviet Union was referred to as "Judeo-Bolshevik", and the Slovak Propaganda Office published materials against Bolshevism and Judaism that listed the intellectuals and Catholic officials killed in the Soviet Union. For example, see the publication *Slovensko na prelome – Slovačkej im Umbruch* (1941). Stalin was depicted in various illustrations as being led by the hand by a Jew in order to get him to go to war.

Communist Party policy (A. C. Nor, Bedřich Fučík, Josef Knap, Ferdinand Peroutka, František Kovárna, and others).

The leaders of the Communist Party of Czechoslovakia, the new government and prime minister, and then in June 1948, the elected president, Klement Gottwald, created a climate in society of seeking out, labelling and eliminating the external enemies, the so-called agents of reaction and the West. Soon, however, the search turned to internal enemies who were supposed to have infiltrated the Communist Party and the highest political and state positions and be destroying the construction of socialism. In the latter case, the most famous of the period's trials was that of Rudolf Slánský, General Secretary of the Communist Party of the Czechoslovak Republic's Central Committee, and thirteen other accused officials between 1951 and 1952. Eleven of them were executed. An example of external enemies was the trial of Milada Horáková in 1950, which resulted in four death sentences, including that of the politician and literary critic, historian and translator Závěš Kalandra. From the literary point of view, then, the trials of Christian-oriented intellectuals in 1952, in which the writers Josef Knap, Josef Kostohryz, František Křelina, Václav Renč, Jan Zahradníče and others were sentenced to long prison terms, were also significant. The worst affected poet, Zdeněk Rotrekl, was given life imprisonment instead of the proposed death sentence. The language of the time included expressions such as 'purification of society' or 'purification of public life', 'liquidation of agents', 'exposure of pests', 'punishment and trial', 'revived society', etc. These terms were not only heard in the speech of politicians, judges and journalists, but also became part of works of art.

CZECH WRITERS' ASSOCIATIONS IN THE LATE 1940 AND EARLY 1950S

After May 1945, the Syndicate of Czech Writers was carefully structured into seventeen sections. For specific works of art, the main section was the fiction one, which consisted of several subcommittees: criticism, translation, youth literature, theatre, film

and radio. The members of all sections, including the fiction department and all its subcommittees, met to discuss current topics, mainly of a political and organizational nature. The chairman of the Syndicate of Czech Writers after the war was the poet František Halas, a man of high artistic and moral repute. He was removed from the literary scene in 1948 and was to play only a formal role in the reorganization of the writers' organization. He died in October 1949 and his last poems were published in book form only after another eight years. People associated with the politics of the Communist Party, who wholeheartedly subscribed to socialist realism and the Soviet Union, were placed at the head of the writers' organization. In addition to the Syndicate of Czech Writers, in the 1940s there were other associations or organizations bringing writers together, such as the Literary Department of the Art Discussion (among other things, he published the magazine "Listy", and in October-December 1947 he organised a series of eight evenings of Young Literature, featuring the most important authors of the young generation). The Circle of Czech Writers, the Moravian Writers' Circle, the Association of Moravian Writers, and the May Society of Fiction Writers, which, however, disappeared after February 1948 (e.g., the liquidation meeting of the Circle of Czech Writers was held on 1 April 1948).

One of the first events that identified artists with the new regime was the meeting of the so-called progressive working intelligentsia in Prague's Lucerna on 27 February 1948. Its purpose was to declare the artists' positive attitude towards the new government of Klement Gottwald. The packed hall was dominated by a podium with members of this government and the necessary flag equipment of the time, i.e. the Czechoslovak flag intermingled with or touched by the Soviet one. The very prominent slogan above the podium read: "With Klement Gottwald to Socialism". The literary spokesman was Jan Drda, who became famous for his schematic, yet popular and well-publicized collection of short stories, *Němá barikáda* [The Silent Barricade], first published in 1946. He became editor-in-chief of "Svobodné noviny", soon re-

named to “Lidové noviny”, an organ of the Syndicate of Czech Writers, a member of the National Assembly, and later a candidate and member of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia. This combination of political, artistic, creative and organizational positions was common and mutually beneficial at the time. Drda’s role was emphasised at the subsequent Congress of National Culture in April 1948, when he sat on the podium next to Klement Gottwald, who was still Prime Minister at the time. At this congress, on 11 April 1948, the Minister of Education, Zdeněk Nejedlý, delivered a paper setting out the “ideological guidelines of our national culture”²¹. The expression ‘national culture’ was meant to imply the desired form, with the disappearance of individualization and the emphasis on collective conception and importance. The responsibility of artists and cultural workers was utmost, as it corresponded to the nation, and at the same time evoked belonging to the period of the so-called National Revival. The artists of this so-called new era were interpreted as the heirs of the 19th century revivalists, and they were to help solve the problem of cultural, national, linguistic, and moral continuity: while the former had saved and revived the nation in the 19th century, the latter, after February 1948, were supposed to educate and cultivate it – but in compliance with political and ideological demands from outside the cultural sphere, i.e. advocates and builders of socialism, admirers of Stalin and the Soviet Union, readers of works of socialist realism.

In 1948, the Syndicate of Czech Writers was prepared to be transformed into the Union of Czechoslovak Writers. It was a political affair, as evidenced by the fact that it was carried out under the supervision of the Central Action Committee of the National Front. At the same time, the so-called ‘membership screening’ was being carried out from a qualitative and cultural-political point of view, and a preparatory commission for the reorganization of the Union of Czechoslovak Writers was elected, which also worked on the creation of the statutes of the organization. The statutes of the Union of Soviet Writers, including the political preamble, were adopted as

the basis, although the 1947 statutes of the Union of Czech Writers were available. In addition, the organizational structure of the Union was determined. The branch was the lowest organizational level and consisted of two national sections, the Czech and the Slovak. A chairman was elected to head the national section, who was also the vice-chairman of the Union. The sections had committees and bureaus, and their task was to encourage creativity, seek out new authors, organise conferences and publish journals. A congress was declared the supreme body of the Union, to be held every three years, which never happened. (Union congresses were held in 1949, 1956, 1963 and 1967.) The congress was to set the so-called general line of creative writing tasks. Between congresses, the highest organ was the Central Committee, which initially consisted of the president of the Union, the chairmen of the national sections (who were also vice-chairmen of the committee), the general secretary and nine other members.

The Central Committee was responsible for the overall management of the Union, especially all ideological, economic and organizational matters, deciding on delegations, drawing up the budget, deciding on appeals against the admission or expulsion of members. The area of competence of the board was the same: it dealt with all these matters between the meetings of the Central Committee. It was also decided that there would be regional trustees, secretariats at the Central Committee, in the national sections and branches, conciliation and arbitration courts, and an auditing body to check the management of the Union.

If we compare the organizational structure of the Union of Czechoslovak Writers with that of the Union of Czech Writers, we can see that the number of unions, subcommittees, commissions and other bodies was reduced. The number of commissions was significantly reduced and only four permanent commissions were created: creative, foreign, cultural-promotional and economic. The creative commission dealt with questions of creativity, support of the candidates of the Union of Czechoslovak Writers, monitoring of young writers, search for new authors, etc. The Foreign Commission was re-

²¹ Z. Nejedlý, *O literatuře*, Praha 1953, p. 44.

sponsible for relations with foreign countries, sending writers abroad and receiving guests, translating Czech works into foreign languages and foreign works into Czech. The Cultural and Promotional Commission organized the training of writers, patronage, took care of press matters (magazines, publishing houses) in terms of ideas, promotion of the Union, organized lectures, discussions, exhibitions, etc. The Economic Commission was responsible for economic matters, scholarships at Dobříš, the social life of writers, their legal protection, etc. Members of the Central Committee were appointed as chairmen of the individual commissions. The formation and scope of activities of the creative, cultural-promotional, foreign policy and economic commissions were declared at the writers' congress in March 1949. Thus, the ideas about the structure of the Union of Czechoslovak Writers presented here were implemented from the founding of the Union, which took place at the First Congress of the Union in March 1949. Jan Drda became chairman of the Union in March 1949 and remained so until the Second Congress of the Union in 1956. The press organs were the daily "Lidové noviny" (in 1952 it became the weekly "Literární noviny") and the monthly "Nový život", the organ of the Czech section the weekly "Kulturní politika" and the organ of the Slovak section the weekly "Kultúrny život". The printing and publishing enterprises of the Union were initially the Lidová tiskárna in Brno, the publishing enterprises Topič and Fr. Borový, including a bookshop, a salon and periodicals, from which the union publishing house Československý spisovatel [Czech Writer] was formed. It was by far the largest publishing house in Czechoslovakia. All private enterprise in the field of non-periodical publishing was banned and centralized by the state. Censorship took place at several levels – writers' organizations, the Communist Party, the state. Published books were divided into three categories: those that would be released for free sale, those that were released for sale in antiquarian bookshops, and those to be destroyed. Permission to publish a book granted before February 1948 was re-examined. Many typescripts were destroyed, and the publication of many

books in production was not completed. Probably the most famous case is Jiří Kolář's collection *Roky ve dnech* [Years in Days], which was already printed in 1948 but was never published. There were also inspections of publishers' and booksellers' warehouses, as well as of library collections. "In the first ten years of its power alone, the Communist regime destroyed, that is, tore, burned, dumped or sent to the scrapheap, that is, physically destroyed at least 27.500.000, that is, twenty-seven and a half million, books"²². There was a so-called membership cull: on 30 June 1948, the number of members of the Union of Czech Writers was 1614, and the number of members of the Union of Czechoslovak Writers in October 1950 was 220 members and 49 candidates in the Czech section²³. The organizational structure of the Union was gradually changing, as were its statutes, but their political and ideological basis remained the same throughout the existence of the writers' organization.

The transformation of the Union of Czech Writers and the Society of Slovak Writers into the Union of Czechoslovak Writers at the congress in March 1949 served as an institutional confirmation of the changes in the organization of writers and Czech (and Slovak) literature. Personnel-wise, this transformation was represented by Jan Drda, who became the new chairman of the writers' organization, i.e. the Union, after the removal of the previous chairman of the Syndicate, František Halas. The artistic as well as human credit of both these personalities was incomparable, but Halas's disillusionment with the conditions in the Soviet Union, which he experienced during his visit to that country in 1946, his illness and his inability to engage vigorously in the artistic and social processes of the time played a significant role. On the other side, Jan Drda remained loyal to the regime in power, taking advantage of the offer of a political career and the promotion in the literary sphere that came with it. His book *The Dumb Barricade* could have functioned as a nor-

²² J. Jedlička, *Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury*, "Rozmluvy", 1987, 7, p. 131.

²³ For lists of excluded and retained members of writers' organisations, see M. Bauer, *Ideologie a paměť*, Praha 2003, pp. 274-295.

mative work in the field of Czech prose, specifically the short story. (In the genre of the novel, Václav Řezáč's novels *Nástup* [Rapport] and *Bitva* [Battle] served as normative works, the third part of this trilogy being unfinished; in poetry, it was the work of Vítězslav Nezval.) Drda himself spoke of the writers' organization as an ideological and working one, not a creative or artistic one. In his view, literary work should capture the new Czech man, especially the working man, a new reality that would show the path of the Czech nation to the future, to the so-called socialist tomorrow. Guests of honour at the congress with opening speeches were politicians led by Prime Minister Antonín Zápotocký, the President of the National Assembly Oldřich John, ministers Zdeněk Nejedlý, Václav Kopecký and Ladislav Novomeský. According to Drda, the motto of the congress was President Gottwald's slogan – from words to deeds, from discussion to creation. The congress was held, fittingly, in the National Assembly building in Prague, and President Gottwald was elected honorary chairman, an event which, according to the contemporary press, “was received with thunderous applause”²⁴. A writers' delegation came to see Gottwald at Prague Castle, and his letter was read out at the congress, with the obligatory references to the Soviet Union as a model, as well as a characteristic conclusion in which he equated artistic creation with manual labour and entrusted it with specific tasks and obligations. At the same time, he espoused Stalin and the designation of writers as engineers of human souls: “I wish, therefore, that your congress may also end, as the congresses and conferences of industrial and agricultural workers end today, with the slogan ‘Get to work!’ Do not disappoint the hopes that are placed in you: become engineers of the souls of our people, spokesmen of their aspirations, their love and their hate, become their socialist builders!”²⁵.

LITERATURE OF POWER AND POWER OF LITERATURE

The period of the 1950s in Czechoslovakia was characterized by an attempt to make the future visible. Perspectivism was universal and therefore also applied to literature. However, the future was determined, and the task of writers was to fulfil this determination. The norm claimed universal validity, the individual absolute. There are several answers to the question of “why so many eminent artists and leading scholars went along with these tendencies, why they entered into the service of these demands”²⁶. One of them is offered at the beginning of this article, through Arnošt Lustig's thoughts on happiness at the writer's castle in Dobříš. Another possibility is the awareness of the crisis of modern art, “often stemming from isolation from a wider circle of consumers, where the very freedom of creation carries with it an inner contradiction that leads many artists to desire identification with super-personal ideas”²⁷. This condition then leads the artist to an absence of resistance to the norm. What the post-recession system in Czechoslovakia offered was a considerable possibility of recognition, appreciation in multiple meanings, and a great interest on the part of the recipients. Many of them did not perceive, or did not want to perceive, the contradiction between the direction and their work. They resorted not only to censorship, but also to self-censorship, when they took into account problematic ideas, characters, themes, ways of thinking, etc., but ultimately chose to excise them from their works. Of course, we cannot forget the authors who were truly enthusiastic supporters of the new regime and believed in it. However, many of them, such as Pavel Kohout or Karel Šiktanc, gradually came into conflict with it. When it was founded in 1949, the Union of Czechoslovak Writers had already taken the form of a power-directed organization. In the history of this writers' organization, the opposition to this power and normalization was expressed several times, especially at the second congress in April 1956, more cautiously at the

²⁴ V. Pekárek, *Spisovatelé do prvních řad budovatelů*, “Lidové noviny”, 05.03.1949, p. 1.

²⁵ K. Gottwald, *Draží přátelé, soudruzi a soudružky!*, in *Od slov k činům*, ed. by O. Kryštofek – J. Noha, Praha 1949, p. 6.

²⁶ J. Brabec, *Estetická norma*, op. cit., p. 12.

²⁷ Ivi, p. 13.

third congress in May 1963 and then significantly at the fourth congress in June 1967. The controlling, power-directed, censorship situation in Czech literature, established at the turn of the 1940s and 1950s, was increasingly rejected by prominent writers such as Jaroslav Seifert, Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Alexander Kliment, Josef Škvorecký or Jan Procházka. The totalitarian system's claim to control the individual and society as a whole came into conflict with their need for independent creative space. However, this tension existed throughout the forty years of the regime in Czechoslovakia.

www.esamizdat.it ◇ M. Bauer, *The Form and Functioning of the Union of Czechoslovak Writers in the Late 1940s and Early 1950s in the Context of Czech Literature* ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 115-128.

◇ *The Form and Functioning of the Union of Czechoslovak Writers in the Late 1940s and Early 1950s in the Context of Czech Literature* ◇

Michal Bauer

Abstract

The study examines the transformation of the Syndicate of Czech Writers into the Union of Czechoslovak Writers at the turn of the 1940s and 1950s, when the writers' association turned into an ideological organisation fully dependent on official politics. The destruction of private publishing houses and the grouping into large, state-owned ones, is examined and analysed. The paradoxical role of writers and artists after 1948, i.e. to serve and to lead at the same time, is also discussed.

Keywords

Czech Literature of 20th Century, Totalitarian Regime and Literature, Writers' Organizations in Czechoslovakia, Arnošt Lustig, Vítězslav Nezval, Milan Kundera.

Author

Michal Bauer is professor at the Faculty of Arts of the University of South Bohemia in České Budějovice. His main research interests are totalitarian regimes and art, with a focus on literature and film. He is the author of several academic monographs, including the books *Ideology and Memory. Literature and Institutions in 1940s/1950s* (in Czech 2003), *The Song of Darkness or Halas Interpretations after 1948* (2005, in Czech), *Associations of a Labyrinth: Codification of Ideological-Aesthetic Norm in Czech Literature in the 1950* (2009, in Czech). He is a co-author of the collective monograph *History of New Modernity* (3 volumes – 2010, 2014, 2017, in Czech), which examines Czech literature and culture in the 20th century, and the sequel *Chorus and Disonance. Czech Literature 1947-1963* (2022, in Czech). He has contributed to a number of Czech and foreign journals and other books, most recently by studies dedicated to the work of Milan Kundera.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Michal Bauer

INTERSEZIONI TRA CINEMA E ARTI VISIVE

a cura di Martina Morabito

L'arte e l'uomo eterno

Zygmunt Wasilewski

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 131-134 ◇

NARRAZIONE E POESIA. SUI CONFINI TRA
SENSIBILITÀ ESTETICA E CURIOSITÀ

È per la folla metropolitana dagli istinti degenerati che vengono scritti i romanzi popolari, di sovente con modalità di produzione a catena. Spesso gli autori la vogliono compiacere e spesso gli autori, provenienti da questa stessa folla, sono carenti di sani istinti. L'inglese Conan Doyle non ha uguali per inventiva ma, oltre all'ammirazione, suscita anche simpatia. E questa simpatia non può spiegarsi nient'altro che con la sana morale dei suoi romanzi. Ha toccato la nota del sano cuore popolare.

Il popolo, bramoso di eroismo e di caccia al male, giunge in città in cerca di favole. E che cosa può esservi nella vita cittadina che ne possa colpire l'immaginazione — in un tale ambito —, che ne possa infiammare la fantasia? La città è come una foresta popolata di mostri, briganti e fantasmi; esattamente come un tempo accadeva nel bel mezzo di una natura selvaggia, là dove la mente non riusciva a raccapazzarsi; esattamente come al tempo del risveglio dello spirito religioso, allorché a ogni passo tendeva i suoi agguati il Male; esattamente come quando, nelle tenzoni coi nemici, occorreva difendere il paese da genti forestiere che imperversavano col ferro e col fuoco, con la forza e gli stratagemmi.

L'ideale dell'onnipotenza dei rodomonti, della santità dei servi di Dio, dell'eroismo dei cavalieri, nella misura in cui avanzava la conoscenza del mondo e delle potenzialità della mano umana, si è limitatamente circoscritto e, prima che si fosse addivenuti alla città, di quell'ideale era rimasto solamente un po' di fede nel miracoloso potere dello spirito, l'arma migliore nella foresta dell'umanità. Il detective: ecco il materiale per l'eroe della grande città vista dal basso. Conan Doyle lo ha reimpiegato in modo nuovo e coerente, senza scalfire il sano istinto morale

delle anime semplici. E, giacché anche l'uomo istruito fa ritorno ai sani istinti, ecco che i suoi romanzi, scritti con tanto talento, non hanno avuto difficoltà a raggiungere le sfere più alte. Lo scrittore francese Leblanc non ha dato prova di una tale accuratezza nella comprensione degli intelletti più semplici. Ha il dono dell'inventiva, ma gli manca l'istinto dello scrittore popolare. E si è sbagliato. Il ladro Arsène Lupin non può essere un eroe simpatico. Il successo dei suoi romanzi è un fatto ormai più letterario. Purché non abbia a portare una testimonianza che nuoccia al genio francese!

* * *

Alla psicologia del romanzo che ho definito popolare corrisponde una forma specifica. È nota l'asciuttezza dell'epos antico e in generale delle narrazioni popolari. È una caratteristica stabile delle opere di questo genere, nelle quali il lavoro creativo tenta esclusivamente di rispondere alle domande dell'ascoltatore al riguardo di che cosa sia accaduto, e non alla domanda di come ciò si raffiguri all'autore. Il romanzo risponde frettolosamente, avendo a che fare con la curiosità dell'ascoltatore e non con la propensione al diletto dell'esteta il quale, senza tenere in considerazione l'aspetto vitale del fatto, vorrebbe quanto più a lungo godere della vista del bello in esso racchiuso e rinvenirvi sempre più raffinati allettamenti.

Questo genere di romanzo è venuto formandosi ai tempi della narrazione orale; la vera e propria arte poetica ha potuto affermarsi soltanto dopo l'impiego della stampa che eterna la parola nella forma, mantenendo al contempo la coloritura soggettiva dell'autore. Nella narrazione trasmessa di bocca in bocca si perde ogni soggettività poetica e rimane soltanto la poesia dei fatti, sempre che ci sia mai stata.

Nelle narrazioni vanno smarrite persino le premesse minute, senza un robusto appiglio ai fatti maggiori, dei quali pertanto si perde la giustificazione. Ma, in conseguenza di ciò, la narrazione, invecchiando, acquisisce fasto. Quanto più è vecchia, tanto è migliore, come il vino. Il romanzo artistico è tanto migliore quanto più è recente, quanto più vi è l'elemento soggettivo contemporaneo, giacché un tale elemento congiunge il lettore all'autore.

Il romanzo popolare è privo dell'elemento soggettivo. Questo lo rende simile al romanzo naturalistico, ma simile in un modo caricaturale. E il grande successo di pubblico riportato al giorno d'oggi dai romanzi criminali, che si verifica quasi immediatamente dopo i trionfi del romanzo naturalistico di Zola, è per l'arte un avvenimento al contempo tragico e ironico. Perché, in questo caso, il successo presso il pubblico dei lettori procede di pari passo con la sempre maggior diffusione del cinematografo, che del romanzo popolare è un po' il fratello carnale.

Niente spiega tanto bene la natura del romanzo giallo quanto il cinematografo. È una narrazione cinematografica di eventi. Il cinematografo, buono nel senso popolare, tenta in una rapida rappresentazione di mostrare cose inaudite e mai viste. Come lo si ottenga, non importa, purché la curiosità venga stimolata fino a uno stato di goduriosa eccitazione. Così come nei romanzi di Doyle allo spettatore non importa la verità, bensì una verisimiglianza formale alla fede dell'immagine, analogamente nel cinematografo a nessuno importa il 'come', ognuno vuol vedere il 'cosa'. Non è la natura artistica dell'immagine a costituire motivo di interesse, bensì il fatto vivo. Questa immagine, interrotta nella circostanza meno interessante, si proietta su un episodio ancora più avvincente, purché ciò accada velocemente e purché abbondino le impossibilità, giacché le possibilità, quelle gli spettatori già le conoscono.

Eppure, la base della cinematografia è quella stessa fotografia che per il naturalismo nel suo complesso è stata un modello da imitare. I romanzi di Zola, dalla prospettiva della fotografia, sono stati un grande ed erudito cinematografo calcolato per la curiosità di un pubblico illuminato. Era un pesante apparato con vere fotografie, finanche artisticamente corrette

nella prospettiva e colorizzate. Di fronte a un tale spettacolo era possibile apprendere e talvolta commuoversi come con la vita reale. E dove è mai andato a finire questo apparato, dai tempi in cui le fotografie ritoccate erano una novità? Il romanzo artistico ha rigettato la fotografia, e il popolo (e la gioventù) ha adattato la fotografia alle proprie necessità, che fino a quel momento solo il romanzo aveva soddisfatto.

Così come la fotografia in sé non è un'arte, così il fatto che la curiosità desideri vedere non contiene in sé le condizioni del bello. Il bello è la visione dell'anima estetica, ed è soltanto la sua compenetrazione nell'oggetto a dare inizio all'arte. Ma se a decidere non è il senso estetico, bensì la curiosità della sorpresa, allora può bastare riprendere un fatto cinematografico veritiero, per esempio il tuffo in una piscina da una piattaforma, e mostrarlo al contrario. Lo stupore e la meraviglia saranno ancora maggiori e il cinematografo adempirà ancor meglio al proprio dovere di arte popolare. Anche quando le esigenze estetiche delle masse saranno maturate, il divertimento cinematografico continuerà a essere indispensabile. Non occorre scandalizzarsene. D'altra parte, ogni individuo illuminato porta in sé un elemento di primordialità sufficiente a fargli guardare volentieri il cinematografo o leggere un romanzo giallo. E, talvolta, lo fa a causa di un'eccessiva ingestione di verità vitale o artistica.

* * *

Il cinematografo ha accordato gli intelletti sul romanzo popolare ma, anche senza di lui, per gli orientamenti intellettuali delle società che si stiano rapidamente democratizzando come la nostra, l'intero mondo si presenta cinematograficamente. Nella misura in cui gli strati popolari ascendono verso l'alto, l'orientamento intellettuale si democratizza sempre più ampiamente. Guardiamo il mondo che precipita in avanti con un certo stupore e probabilmente proprio questo gioco di inverosimiglianze è un bisogno avvertito dal nostro intelletto in un periodo storico di gravi trasformazioni sociali. Prima di dar inizio a una nuova era della cultura intellettuale, è d'uopo che si narrino al popolo favole sulla vita cittadina e

sui portenti della civilizzazione. Ma penso che persino quando avremo ottenuto l'ultimo trionfo interno nell'ambito della democratizzazione, e niente di contemporaneo rimarrà in alcun modo occulto per nessuno all'interno della società (cosa che circoscriverà l'ambito dei temi esotici), anche allora daremo inizio a quella nuova era da un romanzo cinematografico che tratti dei portenti accaduti nei lunghi e pesanti giorni del gravoso processo di rinazionalizzazione della società¹.

Sarà un bel romanzo popolare sui tempi favolosi che hanno preceduto la storia vera e propria della nazione.

www.esamizdat.it ◇ Z. Wasilewski, *L'arte e l'uomo eterno*. Traduzione dal polacco di Luca Bernardini (ed. or.: Idem, *Opowieść i Poezja in O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910, pp. 29-33)
◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 131-134.

¹ Wasilewski, nonostante scriva nel 1910, ipotizza quel processo di 'ripolonizzazione' della cultura nazionale che dovrà aver luogo una volta che le vicende storiche avranno messo fine alle spartizioni settecentesche. D'altra parte, i processi di 'rinazionalizzazione' in Galizia avevano già avuto luogo a partire dall'*Ausgleich* varato dall'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe nel 1867, con la concessione di una Dieta regionale [N.d.T.].

◇ **Z. Wasilewski, *Art and the Eternal Man*** ◇
Translated by Luca Bernardini

Abstract

Italian translation of the chapter *Opowieść i Poezja* in *O sztuce i człowieku wiecznym* by Zygmunt Wasilewski.

Keywords

Cinema, Popular Literature, Detective Novels.

Author

Zygmunt Wasilewski (Siekierno, 1865 – Wisła, 1948) was a Polish publicist and National Democratic politician. He served as a senator during the Third Term on behalf of the National Party. He pursued legal studies at universities in Warsaw, Kyiv, and Saint Petersburg, earning his degree in 1889. Wasilewski was involved in the emerging National Democracy movement from its beginnings. He worked as editor-in-chief of the weekly “Głos” until 1899 and, from 1902 to 1915, in Lwów, he led “Słowo Polskie”. In Saint Petersburg, he edited the socio-political weekly “Sprawa Polska” until the end of 1917. After the Bolshevik Revolution, he edited “Przegląd Polski” in Kyiv from early 1918 until September of that year. In November 1918, he returned to Warsaw and became editor-in-chief of “Gazeta Warszawska”, a position he held until March 1925. From 1925 to 1939, he edited “Myśl Narodowa”. From 1930 to 1935, Wasilewski served as a senator.

Translator

Luca Bernardini is Associate Professor of Slavic Studies and teaches Polish Literature at the University of Milan. He has contributed to *Storia della letteratura polacca* edited by Luigi Marinelli (Einaudi, 2004), written a monograph on *Viaggiatori e residenti polacchi a Firenze* and edited the Italian editions of works by Tadeusz Borowski, Miron Białoszewski, Hanna Krall, Wisława Szymborska and Adam Zagajewski. His research has focused on authors such as Nikolai Gogol’, Jerzy Grotowski, Stanisław Lem, Dmitrii Nabokov, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Wyspiański and Czesław Miłosz. In the context of historical relations between Italy and Poland, he has written on figures such as Roderigo Alidosi, Cesare Correnti and Aleceo Valcini. He has written essays and articles on representations of the Shoah in Polish literature.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Luca Bernardini



FOTO CINEMA FILM¹

Karel Teige

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 135-149 ◇

ARTE MODERNA. Arte nuova. Questi aggettivi sono stati usati e abusati, da *epitheton ornans* sono diventati *epitheton constans*, per poi perdere entrambi di credibilità: non ci si fida delle novità (l'istinto del pubblico è sempre conservatore) e il moderno è stato ingiustamente associato alla moda. È addirittura fuorimoda essere moderni: molti neoclassicisti contemporanei cercano di essere in tutto e per tutto all'antica. È risaputo che nulla invecchia tanto rapidamente quanto la modernità, e al posto di constatare che la novità e la modernità si rinnovano di continuo, nutrendosi sempre più dell'attualità e innervandosi di vita attiva, ci si è rifugiati in valori eterni. Le piramidi egizie, le statue dell'Estremo Oriente, i templi greci, le cattedrali gotiche, i palazzi barocchi sono rimasti in piedi per secoli e millenni: la ruota panoramica o la torre Eiffel sono moderni, ma oggi hanno già i giorni contati. Per *Zone* [Zona], la sua poesia dedicata al mondo, Apollinaire dovrebbe scegliere un'altra pastorella intenta a sorvegliare il suo gregge sui ponti di Parigi. E Jean Cocteau, quello spirito raffinato, moderno e ironico che già si identifica tra coloro che sono "avversi alla modernità", sarebbe costretto a trovare un'altra ambientazione per la sua meravigliosa pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel* e a sostituire un luogo così magico e poetico come il primo piano della torre. Il nostro obiettivo non è dimostrare che la differenza tra l'eternità delle piramidi egizie o dei templi dorici e il carattere effimero della torre Eiffel o della ruota panoramica dipenda dal materiale di cui sono fatti – dalla pietra e dal ferro – o dal loro valore artistico. D'altra parte,

non vogliamo nemmeno difendere l'idea che la verità risieda solo nell'effimero, il che risulterebbe essere un'altra esagerazione. Non vogliamo nemmeno dimostrare che questa produzione cosiddetta eterna abbia rappresentato a suo tempo l'estrema modernità, che la contemporaneità sia un prerequisito di questa malinconica eternità; che al contemporaneo, alla moda e moderno Seurat, anche nel caso in cui i colori delle sue tele fossero diventati più scuri, sarebbe maggiormente assicurata l'eternità rispetto al datato e altero Bouguereau. Non ha senso e non c'è spazio per un'ulteriore elaborazione della questione. Vogliamo portare un'unica rivendicazione:

LA MODERNITÀ NON È UNA PAROLA VUOTA, MA UN PRIVILEGIO E UNA CONQUISTA

Non occorre fornire ulteriori prove circa quest'affermazione. Qualunque cosa accada a questo mondo ne è la dimostrazione, tutto è un argomento a favore. Il Red Star Line è più avanzato se paragonato alla nave degli Argonauti. L'aeroplano Goliath è più avanzato se paragonato alle ali mitologiche di Icaro o alla prima mongolfiera. Di sicuro preferireste viaggiare nei vagoni dei treni express della Pullman Company piuttosto che in una bucolica carrozza. La radiotelegrafia è migliore rispetto ai segnali luminosi o ai piccioni viaggiatori. La medicina moderna è qualcosa che i vecchi ciarlatani non potevano nemmeno immaginare. Ebbene sì, la modernità è una conquista e un privilegio, è semplicemente avanzamento e progresso.

Certo, obietterete che l'arte non conosce il progresso. Come già spiegato e sottolineato più volte, non si può mettere a confronto l'evoluzione dell'arte con il progresso nel mondo reale. L'evoluzione è un succedersi di continui cambiamenti mentre il progresso è un avanzamento, un giustapporsi di con-

¹ Il saggio viene pubblicato per la prima volta sulla rivista "Život. Sborník nové krásy" nel 1922 e, successivamente, riedito con alcune modifiche nel 1925 in K. Teige, *Film*, Praha 1925, pp. 7-36. La traduzione è stata realizzata a partire dalla versione pubblicata in *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, a cura di P. Szczepanik – J. Anděl, Praha 2008, pp. 133-152, la quale si ritiene essere quella filologicamente più accurata [N.d.T.].

quiste. Coloro che confondono il concetto di 'evoluzione' con quello di 'progresso', sovrapponendoli, affermano perfino che l'arte non ha un'evoluzione e, a detta loro, non si può presumere che Picasso o Derain siano una tappa successiva a Giotto, alla scultura nigeriana o alla pittura minoica.

L'evoluzione intesa come progresso esiste solo nei fatti legati alle necessità pratiche dell'uomo e nella scienza, non nella filosofia o nell'arte, a meno che noi non consideriamo che anche in questi campi, naturalmente, ci possano essere lunghi periodi di declino. L'arte oggi non è un bisogno pratico dell'uomo. Ad esempio, la forma del violino è frutto di una così lunga evoluzione da aver raggiunto una forma assolutamente perfetta, ideale, adatta, definitiva e standard. Qui l'evoluzione si è arrestata giungendo alla perfezione, allo standard, appunto: non è rimasto spazio per la produzione di ulteriori esperimenti. Lo stesso avverrà per ogni altro prodotto del lavoro umano. Ed è precisamente il caso della tecnica, dell'ingegneria meccanica e civile, e dell'architettura, se fosse davvero ingegneria civile piuttosto che un'ambizione a essere un'arte applicata o una forma di decorativismo. Diverso è il caso dell'arte, per il quale non si può parlare di progresso, ascesa o trionfo di conquiste in parallelo all'emergere di un'epoca in senso reale, astratto o assoluto. Né Paul Cézanne né Henri Rousseau sono artisti più 'avanzati' o 'impeccabili' rispetto al Ghirlandajo o Beato Angelico. Tuttavia, è possibile parlare di progresso o perfezionamento in senso lato, in termini di tendenze dominanti specifiche in un tratto temporale specifico: l'impressionismo di Monet e Renoir è più avanzato dell'impressionismo di Manet e forse perfino di quello di Turner. Il sintetismo postimpressionista di Derain è più impeccabile dei primi esperimenti di Cézanne. E, inoltre, in campo artistico si potrebbe parlare di progresso in tutti quei periodi in cui l'arte rappresenta un bisogno pratico concreto, quando è parte integrante del mondo e della vita, una delle questioni più significative, il soggetto di tutte le altre conquiste di un certo periodo e delle vaste, se non quasi illimitate, possibilità del progresso. Purtroppo, l'arte contemporanea è ormai troppo distante dal mondo e dalla vita di og-

gi. Il mondo e la vita oggi sono moderni, intensi, in miglioramento e sempre migliorabili, avanzati e in continuo progresso: l'arte accademica ambisce oggi all'antimoderno, all'eternità, all'essere incontaminata nella sua assolutizzazione, alla classicità e all'immutabilità, alla mistica.

Abbiamo espresso queste considerazioni:

in primo luogo, perché abbiamo cercato di dimostrare che la modernità è privilegio, conquista, progresso, perfezione. Essa non è effimera, ma definita da un'evoluzione orientata a una perfezione pressoché assoluta, alla standardizzazione, a un'esistenza permanente, all'eternità,

in secondo luogo, perché intendiamo discutere di un'arte nuova e moderna che presume uno sviluppo nel senso di un incessante progresso e raffinamento, un continuo avanzamento indirizzato a una perfezione superiore più elevata e non a un progresso inteso come una mera trasformazione caratteriale periodica, di una forma d'arte che è da poco emersa dal progresso scientifico e dai desideri del cuore umano, che non è una questione estetica d'atelier, ma un evento di grande importanza pubblica nei confronti del mondo e della vita: vogliamo parlare di

CINEMA

L'invenzione del CINEMATOGRAFO ha arricchito l'arte di un nuovo ambito, ha segnato la scoperta di un nuovo mondo, in altre parole: la scoperta dell'America dell'arte. E come l'America era conosciuta prima di Vespucci e Colombo, come non si può attribuire al solo Roger Bacon la scoperta della polvere da sparo, a Gutenberg quella della stampa, a Franklin e Prokop Diviš quella del parafulmine o a Nikola Tesla e Marconi la radiotelegrafia, così il cinematografo non è né un'invenzione né una scoperta di Edison o dei fratelli Lumière. Non è mai possibile attribuire una grande invenzione a un unico individuo: una grande scoperta altro non è se non il punto di arrivo di un lungo sforzo collettivo, un risultato che ha numerosi predecessori e un'origine lontana. Dietro ai grandi eventi e ai grandi obiettivi vi è sempre un collettivo che collabora e l'inventore non è che un uomo attivo in questo collettivo. La teoria

di Einstein sarebbe stata impensabile senza i suoi predecessori.

Sebbene sia un prodotto della nuova epoca, il cinema può comunque vantare una tradizione specifica e antenati centenari. Da una parte, le ombre cinesi, che si fondano sul principio di proiettare un'immagine in movimento su una superficie piana. Esse sono giunte in Europa nel diciottesimo secolo, quando a Versailles e al Palais Royal di Parigi vennero aperti i teatri d'ombre. Henri Rivière e Caran d'Ache, due disegnatori umoristici famosi negli anni Ottanta del secolo scorso, promossero le 'ombre francesi', delle silhouette squisitamente disegnate e finemente ritagliate da lastre di zinco, al Théâtre d'application e, successivamente, al cabaret Chat Noir di Montmartre. D'altra parte, il diretto antenato del cinema è la lanterna magica di Athanasius Kirchner, in combinazione con il fantascopio, nel quale ruotano delle diapositive colorate. Quest'ultimo permetteva a Cagliostro di riprodurre i suoi miracoli, a Robertson di mostrare ai parigini increduli fantasmagorie misteriose nel Convento dei Cappuccini. Quando Reynaud combinò la lanterna magica con il prassinoscopio avvenne il primo passo verso l'apparato cinematografico. Parallelamente, si osservavano scoperte sempre più specifiche, che permisero il raggiungimento di nuove conquiste in campo fotografico: il revolver fotografico di Janssen, la cronofotografia di Faye, la pellicola trasparente, il biografo e il bioscopio dei fratelli Edison; fino al 1895, quando i fratelli Lumière proiettarono per la prima volta la loro opera cinematografica, e venne aperto alla Salle des Conférences sul Boulevard des Capucines il primo cinema del mondo. Le pitture animate, che un tempo erano una ridicola utopia o un incantesimo di negromanzia, divennero realtà, il loro mero esistere superava ogni aspettativa: la vita stessa apparve su uno schermo da proiezione. A quel tempo, nessuno sospettava che esse fossero la soglia verso un futuro ragguardevole. Si riteneva che quelle rappresentazioni sarebbero state solo una moda temporanea, che presto non avrebbero più suscitato la curiosità del pubblico e che quella fantastica lanterna magica sarebbe stata utile solo alla scienza. Nel frattempo, il cinema ha conquistato il mondo intero, è divenuto attivo in

ogni luogo e il pubblico è intento ovunque a divorare questo spettacolo nuovo e ardito; sulla superficie del globo oggi si contano più di 70.000 cinema.

E così il cinema si è fatto strada in un secolo di nuove scoperte e nuove luci, in un secolo in cui l'ottica — la scienza della luce — è divenuta una scienza di miracoli, proprio come profetizzato secoli fa da Cartesio. L'arte che è derivata dall'ottica è l'arte dei miracoli, un miracolo lei stessa. Il suo progresso si manifesta ogni giorno con incredibile e vertiginosa rapidità. Le conquiste secolari che hanno portato dalle ombre cinesi e dalla lanterna magica all'apparato dei fratelli Lumière hanno anticipato l'evoluzione del cinema: se mettete a confronto i primi film francesi, caratterizzati da scene brevi e racconti simili a quelli che ancora oggi si proiettano al *variété*, con i seriali americani contemporanei o i drammi diretti da D. W. Griffith o T. H. Ince, noterete un indiscutibile miglioramento qualitativo e un rapido perfezionamento tecnico. E così noi, i cittadini di questi primi decenni del celebre, grande e rivoluzionario Ventesimo secolo, stiamo assistendo alla nascita di un'arte nuova e gloriosa, la più viva e intensa di tutte. La sua novità è un importante fattore culturale, ma non è né una *haute nouveauté* alla moda né una curiosità stagionale: la sua bellezza rigorosa, viva e accattivante si rivolge a un pubblico che non vuole essere istruito o educato, ma che chiede di provare una sensazione, come l'invitato alle feste della pseudocultura di oggi (Oh, *panem et circenses*. . .!). Vi è una forza incommensurabile nella popolarità, nel carattere umano e nella totale internazionalità del film che parla alle masse di tutti i popoli e razze del nostro pianeta: è un inno alla bellezza del mondo e può essere un'arma efficace al servizio degli ideali rivoluzionari del popolo.

Il giovane pittore francese Marcel Raval una volta, scherzando, ha affermato che la poesia moderna è nata da Arthur Rimbaud e dalla fata della meccanica. Anche il cinema, come d'altronde tutto a questo mondo, è figlio della meccanica (della macchina) e degli ideali umani. Tuttavia, essendo il cinema il successore del teatro — un'arte morta e prossima a scomparire — e, come quest'ultimo, un consorzio di altre singole forme d'arte, le sue origini sono

marcatamente più complesse. Abbiamo ripercorso la genealogia del cinema dalle ombre sul muro alla lanterna magica, dall'invenzione del dagherrotipo e della cinefotografia sino alla scoperta dei fratelli Lumière. Oltre a una tradizione scientifica, tecnica e ottica il cinema ne ha anche un'altra che, in assenza di un termine più adatto, definiremo 'artistica'. Il cinema è una sorta di iperarte: poesia, epica, romanzo, dramma, satira, commedia, belle arti, musica, recitazione, danza. In sostanza tutte le arti vi si uniscono in una magnifica sintesi. Il cinema è a tratti e al tempo stesso arte visuale, arte dello spettacolo (una sorta di teatro), poesia e balletto. Se la futura estetica del cinema, di cui si osservano già accenni rilevanti, nello specifico negli scritti dell'arguto e astuto Louis Delluc (*Photogénie, Cinéma et Cie, Charlot*)², desidererà definire una bellezza autonoma, nuova e universale, propria del film, dovrà prima di tutto considerare i rapporti

DEL CINEMA CON L'ARTE
CON LA LETTERATURA
CON IL TEATRO

La FOTOGRAFIA media la relazione e il contatto con le arti visuali, con la pittura. Il film è un'arte cineplastica, come il ballo è un'arte meloplastica. È una pittura luminosa e viva, un'immagine animata. Il suo progresso tecnico, così rapido e rimarchevole sin dalle origini, è in primo luogo condizionato dal continuo perfezionamento della fotografia, la bellezza del film non è letteraria o drammatica, ma FOTOGENICA.

I massimi rappresentanti della poesia moderna sono i francesi o, più nello specifico: i parigini. Montparnasse è la culla della pittura contemporanea. Oggi i principali scenari della fotografia sono l'Inghilterra e, soprattutto, l'America. I Cabot e gli yankee se ne sono appropriati quando era ancora un dagherrotipo allo stadio primitivo ed embrionale³. Oggi realizzano un GIORNALISMO FOTOGRAFICO

eccezionale, una fotografia di reportage e documentaria, che presenta un'intensa componente magica e una poesia propria; un moderno panopticon: settimanali illustrati, riviste fotografiche dall'Inghilterra e dall'America. A ciò che un tempo era l'arte pittorica imperiale francese ed europea corrisponde oggi il giornalismo fotografico americano. E questa fotografia moderna, persino una semplice istantanea, è bella ed elaborata tanto quanto un'incisione di epoca imperiale, ammirata non solo dagli spiriti moderni ma anche dai collezionisti di antichità. La bellezza della fotografia, proprio come la bellezza di ciò che viene prodotto dalla tecnica moderna, è determinata da una perfezione semplice, assoluta e condizionata dalle sue funzioni. La bellezza della fotografia è dello stesso genere della bellezza di un aeroplano, di un transatlantico, o di una lampadina elettrica: un prodotto della macchina e al tempo stesso del lavoro delle mani umane, del cervello umano e, se volete, del cuore umano. Il processo di produzione fisico-chimico, gli sviluppatori fotografici, l'esposizione ecc., sono tutti controllati dall'uomo, dalle sue competenze e attitudini. Cos'è la fotografia se non un'arte umana? Le competenze del fotografo sono moltiplicate e regolate dal cervello meccanico e perfettamente funzionante della macchina fotografica, a cui non piace farsi violentare dai gusti mutevoli da salotto che, al contrario, sono volti a standardizzare la bellezza, l'estetica e l'ordine della fotografia. Il perfezionamento della fotografia ne intensifica la bellezza, accentuandone la chiarezza, il realismo e il carattere documentario. Sono qualità che definiscono il significato intrinseco della fotografia e che vengono tradite dalla comune fotografia artistica europea, di cui più avanti illustreremo l'assurdità. Quando una fotografia perfetta prende vita sullo schermo del cinema, su quello schermo grigio del nostro cielo terrestre — per usare un'espressione di Yvan Goll —, si rivela ai nostri occhi, senza falsità e senza inganno, la vertiginosa epopea della vita, la drammaticità visuale (la 'fotogenia') di tutti gli oggetti del mondo. Si comprende dunque che è la fotografia, tra tutte le arti, quella in grado di interpre-

² L. Delluc, *Photogénie*, Paris 1920; Idem, *Cinéma et Cie*, Paris 1919; Idem, *Charlot*, Paris 1921 [N.d.T.].

³ Negli ultimi tre decenni del Diciannovesimo secolo il dagherrotipo era caratterizzato da una specifica espressività artistica, da generosità e semplicità, era un disegno equilibrato, una modellazione e una composizione armoniosa: in breve, presentava quelle meravigliose qualità rappresentative a cui fa un riferimento perspicace Josef Čapek nel suo interessante libro *L'arte più modesta*. Cfr. J. Čapek, *Nejskromnější umění*, Praha 1920.

tare il ritmo più pragmatico e autentico, la poesia, il dramma che si dispiega quotidianamente nel globo. La pellicola cinematografica veicola il contenuto di tutte le bellezze del mondo meglio di un inno poetico come *Zona* di Apollinaire. La liricità del film non è letteraria, pregna di alizarina o di inchiostro per le macchine da stampa, ma è immediata e reale. È la realtà. E la realtà non deve essere restituita con inni o lodi affinché sia bella, mozzafiato, poetica. È semplicemente tale. Proprio per questo è mozzafiato, meravigliosa, poetica. Le illustrazioni delle macchine di Léger e la poesia marinettiana *À mon Pégase* non apportano bellezza alle macchine o alle limousine, la bellezza delle macchine e delle automobili corrisponde alla bellezza della realtà e della forma pura, priva di ornamenti o di orpelli lirici. Ebbene, *la morale della fotografia risiede nella realtà e nella verosimiglianza*. D'altronde, la veracità è da sempre considerata una virtù e corrisponde allo scopo per cui venne inventata la fotografia. Per la pittura la fotografia rappresenta la liberazione dal naturalismo, da quella muffa fetida che stava corrodendo le leggi prefissate e costruttive della creazione pittorica. Con l'intervento della fotografia la pittura ha sviluppato un'estetica antinaturalistica e ha preso coscienza della sua nuova missione, del suo nuovo ruolo e della sua nuova funzione nella vita moderna. Sebbene il merito della fotografia, che ha guarito la pittura dall'impressionismo, sia enorme, la pittura ha avuto effetti negativi sulla fotografia: l'ha infettata con la malattia dell'impressionismo, trasformandola in una fotografia artistica, qualcosa di simile a un'industria artistica, un'arte falsa... Nella cinematografia è opportuno preferire la cultura fotografica americana a scapito della direzione latina, francese e italiana, che implica un gusto insolito nei chiaroscuri e la produzione di effetti lirici sbrigativi (come, ad esempio, nei film *Mater Dolorosa*, *La dixième symphonie*, *J'accuse* e altri prodotti firmati Pathé). Vi è un'inclinazione sprezzante nei confronti della fotografia artistica: l'«artisticità» è senza dubbio rischiosa per il film e spesso sono i film sui cowboy a presentare una bellezza più fotogenica e drammatica rispetto ai *film d'art*.

Ma, d'altronde, che splendide realtà fotogeniche

ci offre il film americano, caratterizzate in egual misura da forza e tenerezza! Ci abbiamo visto notti buie e piovose inscenate alla perfezione, la nitidezza delle gocce di pioggia nell'oscurità trasparente dello spazio (*Daddy-Long-Legs*, *City Girl*, ecc.), i fasci luminosi di un faro nelle nebbie della notte, il bagliore degli archi in una serata umida presso i moli di New York, l'opalescenza della pubblicità illuminata sui grattacieli sopra gli ampi viali della città. La magia del chiaroscuro filmico e fotografico non è presa in prestito da Rembrandt o da Leonardo: è ancora più mozzafiato. L'oggetto della fotografia e dei film non sono solo la poesia della notte, l'oscurità e gli effetti delle luci artificiali, le notti elettriche delle città. Ci sono anche la luce del giorno, luminosa e gloriosa, il cielo azzurro sulle pianure della California, nelle pampas o sulle montagne del Messico! Perché, non dimentichiamolo, la fotografia e il film non sono cacciatori di effetti di luce artificiale: hanno in primo luogo un ruolo documentario. Sono la prova evidente della bellezza del mondo, e quindi la mera esistenza del cinema e della fotografia confuta tutte le sciocchezze della filosofia pessimista. Prima dell'invenzione del cinema e del perfezionamento della macchina fotografica, la filosofia poteva affermare che la realtà non esisteva, che tutto era un'illusione. Un singolo numero di un settimanale fotografico, un singolo evento filmato, come il decollo di un aereo o il "Gaumontův týden"⁴, sono prove inconfutabili dell'esistenza della realtà, una manifestazione diretta dell'ambiguo dramma della vita moderna. La filosofia ha mentito. La fotografia non mente e non può mentire.

La fotografia può mentire nel caso in cui diventi 'artistica'. È falsità, ipocrisia e a tratti un declino qualitativo nei confronti della sua bellezza originaria. Dopotutto, la fotografia per essere bella non ha bisogno del chiaroscuro della galleria o dell'incertezza impressionistica. Allo stesso modo, gli ornamenti e le decorazioni non aggiungeranno mai bellezza all'architettura odierna. Quando la pittura ha abbandonato l'impressionismo, la fotografia ne ha eredi-

⁴ "Il settimanale di Gaumont". A partire dal 1920 e fino al 1931, la società francese Gaumont pubblicò in Cecoslovacchia un settimanale chiamato "Gaumontův týdenň přehled" [N.d.T.].

tato gli abiti come lascito della società. L'espressionismo è ormai giunto a un punto di arresto, ma la fotografia e il cinema ne hanno indossato gli abiti (ne è un esempio l'insensato tentativo tedesco de *Il gabinetto del dottor Caligari!*). La fotografia artistica, ovvero l'industria dell'arte, è qualcosa di indegno, fangoso e malsano, è spazzatura: la sua forza fotoplastica si annulla nell'estetismo semi-puro di James Whistler. Desolazione, e noia, una forma d'arte falsa e fuori luogo. Quanto sono belle le foto luminose e nitide che vediamo nei giornali anglo-americani o sullo schermo del cinema durante un film sul selvaggio West! In queste immagini c'è la vera poesia e la bellezza evocativa delle liriche di Whitman.

Come abbiamo detto, l'America è la culla della fotografia moderna e il rifugio della fotogenia. Ma ricordiamo che l'America non è solo la patria di Walt Whitman, ma anche quella di Edgar Allan Poe e, volendo ora citare la strana, meravigliosa e straordinaria attività artistica di un fotografo americano che vive a Montparnasse a Parigi: di MAN RAY.

IL CASO MAN RAY. MAN RAY, questo ebreo americano, amico e collega dei pittori e dei poeti francesi contemporanei, è stato un pittore cubista di second'ordine. Come molti artisti cubisti mediocri è divenuto un dadaista seguendo la moda del tempo. In quanto dadaista, ha smesso di dipingere e si è messo a realizzare le immagini meta-meccaniche *New-York-Dada "Mecano"*⁵, qualcosa di simile alle costruzioni suprematiste dei russi Rodčenko e Lissickij, delle specie di utopie: macchinari, antenne, aeroplani, ecc. In seguito, ha fotografato queste costruzioni meta-meccaniche, le ha fotografate in modo incredibile e meticoloso attraverso la sua precisa conoscenza del mestiere di fotografo con cui si guadagnava il pane. Ben presto ha scoperto che la fotografia di queste costruzioni era più bella delle costruzioni stesse, che ne trasmetteva fedelmente la bellezza materiale e l'espressività materiale fotoplastica, la quale, tuttavia, non era artistica e non

interamente merito dell'autore. E, dunque, si è trovato di fronte alla nascita di una nuova branca delle belle arti: una fotografia veramente visuale, una fotografia che è veramente arte, che a tratti cessa quasi di essere fotografia e diviene qualcosa di simile alla pittura e alla stampa; qualcosa di diverso dalla normale fotografia pseudoartistica da studio che abbiamo definito come parte dell'industria dell'arte: la fotografia acquisisce qui un linguaggio autonomo, autogestito e proprio. La fotografia non può mai, nemmeno in questo caso, uscire dalla realtà, ma può diventare surreale. Il surrealismo è un tratto delle fotografie di Man Ray. È un tratto dell'arte moderna. E così Man Ray è il fratello di Juan Gris.

La fotografia è bella anche se non è arte, proprio come il film. Tuttavia, la fotografia e il film possono divenire arte senza perdere la propria bellezza, ma trasformandola e percependola in modo diverso. Il regista D. W. Griffith è riuscito in questo, proprio come T. H. Ince o C. B. DeMille, e, in parte, Antoine o Abel Gance. Man Ray ci è a sua volta riuscito, e in modo ancor più coerente.

Una fotografia di un uovo in un bicchiere è un incredibile gioco di luci, un poema di luce che si basa sul supremo coronamento della tecnica. Una spirale di carta appesa a un'asta, che a detta del dadaista nichilista di turno era scultura moderna, ovvero arte, per Man Ray non è altro che uno stralcio transitorio di realtà di cui solo la fotografia può mostrare la bellezza artistica. Solo la fotografia che si sviluppa in una camera oscura, a volte quando il suo soggetto reale non esiste nemmeno più, può diventare arte. Tuttavia, la vera poesia fotografica, una magia che è quasi stregonessa, si ritrova negli ultimissimi esperimenti di Ray, in *Champs délicieux*, in un album di dodici fotografie da 18x24 cm pubblicato con un'introduzione di Tristan Tzara. Qui, per la prima volta, la fotografia si affianca coerentemente alla pittura e alla grafica, senza i mezzucci della 'fotografia artistica'. La bellezza di quest'album è comparabile a quella di opere d'arte recenti. Nel creare queste fotografie 'dirette', Man Ray ha rinunciato completamente alla lastra e all'obiettivo. Sono soggetti a sé stanti, poemi illustrati. Questo processo fotografico, comunemente impiegato in ambito scientifico, per-

⁵ Teige si rifà alla "Mécano", rivista newyorkese su cui pubblicava Man Ray diretta da Theo van Doesburg con lo pseudonimo di I. K. Bonset, e di cui uscirono quattro numeri tra il gennaio 1922 e il gennaio 1924 [N.d.T.].

mette di ottenere *valeurs d'aquatinte*, transizioni tonali delicate, quasi impensabili per le arti grafiche. A volte sono quasi fantasmagoriche.

Picasso non solo incollava ritagli di giornale sui suoi dipinti, ma anche fotografie di pere su una *Natura morta*. George Grosz e Max Ernst non solo incollavano intere fotografie sui loro dipinti, ma assemblavano interi quadri con delle fotografie. Il pubblico riteneva che tutto ciò non avesse nulla a che fare con la pittura, scuoteva la testa in segno di rimprovero, respingeva i loro tentativi. Man Ray direbbe che *non ha nulla a che fare con la fotografia*, sapendo che

fotografia : pittura = cinema : teatro = orchestrion : pianoforte = futura fotoplastica : scultura.

Come il cinema ha liberato il teatro con un intervento risolutivo, abolendone le numerose varianti e forme, affinandone l'estetica, così la fotografia ha liberato la pittura, emancipandola dal naturalismo. A loro volta, le scoperte, le invenzioni e le azioni di Man Ray stanno emancipando la fotografia dalla decadenza della 'fotografia artistica'. La liberano dalla fotografia 'artistica' attuale (impressionista), semplicemente eliminandola. Attraverso la fotografia creano una vera e propria arte surrealista, un'arte che, secondo Apollinaire, ha inizio nel punto preciso in cui si arresta l'imitazione. E mentre la pittura, liberandosi dai pericoli del naturalismo, ritorna alla realtà, dall'astratto al concreto, la fotografia di Man Ray, libera dalle seduzioni del whistlerianesimo, si avvicina al gioco formale di Picasso, Braque o Gris. Una volta che il cinema si sarà appropriato dell'invenzione di Man Ray nello stesso modo in cui egli si è appropriato di tutte le conquiste della fotografia, si ritroverà alle soglie di un regno nuovo, ora inimmaginabile.

D'altra parte, però, il film trarrà vantaggio anche dal perfezionamento della fotografia a colori.

Come abbiamo affermato, IL RAPPORTO DEL CINEMA CON LE BELLE ARTI è mediato dalla fotografia. Lo stesso avviene nel rapporto delle belle arti con il cinema. La nuova pittura apprende molto dal cinema e attraverso lo studio della fotografia. È nel cinema che l'arte realizza il suo significato e la sua missione in modo più facile e chiaro. L'influenza

del cinema sull'arte è notevole e, forse, non consiste solo in cambiamenti superficiali, tematici, ecc. Le rappresentazioni dei cowboy affascinarono diversi giovani pittori tanto quanto gli spettacoli del circo e del *variété*. Questa influenza verrà sicuramente indagata in seguito, non resterà una suggestione. Ma l'approfondimento del rapporto tra cinema e pittura (più precisamente, tra fotografia e pittura e viceversa) andrebbe oltre gli obiettivi di questo articolo.

CINEMA E POESIA. Il cinema vive di una poesia diversa da quella del teatro: non conosce il sentimentalismo e l'isteria di Maeterlinck o Claudel, né l'ibsenismo senile. La poesia del cinema non è né simbolista né futurista. Non è nemmeno del tutto accademica. A nostro avviso, Dumas o Victor Hugo hanno poco da offrire al cinema, in quanto in questi casi il testo del romanzo dovrebbe essere rielaborato e violentato sino alle fondamenta. Il romanzo sentimentale e quello storico non sono adatti al cinema. Non lo è nemmeno la letteratura accademica, il repertorio ufficiale del teatro (*La dame aux camélias*), e né la letteratura di un certo *niveau* culturale, l'arte della poesia. Il cinema, essendo lo spettacolo del popolo, vive di quella poesia e di quella letteratura che appartengono al popolo: Jules Verne, Karl May, Nick Carter, le storie di Buffalo Bill, *Uncle Tom's Cabin*, *Les Aventures du capitaine Corcoran*, *Les Enfants du capitaine Grant: voyage autour du monde*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Old Shatterhand*, gli astuti Sherlock Holmes e Arsenio Lupin, i racconti del Far West di Bret Harte e le pianure innevate dei romanzi di London, Upton Sinclair, Jensen, Mark Twain. In breve, tutta quella letteratura che è popolare, d'avventura, di viaggio, sensazionale: la cosiddetta letteratura popolare a puntate⁶.

Questa letteratura offre un intrattenimento moderno e sensazionale. Il suo ampio raggio di azione

⁶ Teige impiega la categoria *kolportážní literatura* o *kolportážne*, che identifica il romanzo popolare pubblicato a puntate. Esso si presenta sotto forma di storie scritte in modo semplice con una trama avventurosa, ricca di scene d'amore e di crimine. Il termine deriva dal concetto di *colporteur*, un venditore ambulante di libri, immagini e canzoni che si aggirava nelle fiere, legato alla letteratura popolare [N.d.T.].

comprende l'avventura e la fantasia. Non c'è spazio qui per descriverne la morale, spesso particolarmente sana, non sentimentale, attiva, e la sua filosofia nuova, moderna e dinamica: sono entrambe indiscutibili. Tale letteratura è figlia del nuovo mondo, delle moderne condizioni sociali e culturali: respira l'intensa fragranza delle Americhe, seduce attraverso il fascino per luoghi lontani, inebria le folle, è annoiata dal sentimentalismo e dall'accademismo. È nata in un'epoca in cui la visione del mondo si è fatta più nitida e precisa, l'immaginazione più sorprendente, sebbene la sua forza emotiva non abbia perso intensità. Questa letteratura, che non è la poesia dell'accademico-parnassiano; questa letteratura, a oggi l'unica letteratura del popolo, una letteratura particolarmente moderna, lirica, epica e drammatica; questa letteratura, che ormai non vive quasi più nelle aule di studio e nelle biblioteche, ma sullo sfondo dell'immensità del cielo, libera come un uccello, o in mezzo al turbinio violento della vita: questa letteratura è la base del cinema. La poesia del cinema è dello stesso genere.

La poesia del cinema si appropria di tutto ciò che è reale: automobili, aerei, battelli a vapore, città, fattorie e farmboys, indiani, astronomia, sobborghi di periferia, celebrazioni, paesaggi di tutto il mondo, wigwam, grattacieli, praterie, ecc. Racchiude tutti i sentimenti e le emozioni. La sorella del cinema è la poesia di WHITMAN e di altri poeti americani, suoi allievi (Sandburg, Lindsay, Masters, Treat, Ridge, Ezra Pound, Oppenheim, Kreymborg, ecc.). Tuttavia, anche attraverso piccoli espedienti si può creare un quadro accurato e completo dell'ambientazione. Non soltanto un treno, una nave, un aereo o un gruppo di indiani, ma anche un tram, il segnale di una stazione, una lettera con un timbro, un biglietto da visita, un taccuino, un orologio, un anello, un casco coloniale possono essere effettivi 'attori' e accadimenti significativi in un film. Una suggestività che, da un lato, ricorda la tecnica del romanzo poliziesco e che, dall'altro, richiama il gusto e il fascino della poesia di Jean Cocteau e di alcuni altri poeti moderni.

Il lirismo del cinema è accattivante nel suo esotismo. Ma non si tratta di quell'esotismo decadente

di Baudelaire o Gauguin, bensì di un esotismo cosmopolita moderno: non l'esotismo che fugge dai Paesi ipercivilizzati verso i paradisi onirici di Tahiti o dell'Oriente, ma l'esotismo dei transatlantici, dei vagoni Pullman, del Canadian Pacific Express, l'esotismo del diario di viaggio, della rivista illustrata, della sensibilità giramondo a cui costantemente appartiene una percezione fresca del mondo. Le immagini si susseguono rapide sullo schermo del cinema, perché la vita stessa scorre troppo veloce. Di tanto in tanto un treno in corsa sfreccia davanti ai vostri occhi. Un fascio di luce avvolge sullo schermo Parigi, Londra, New York, San Pietroburgo. San Francisco confina con Melbourne. Il cinema guarda il mondo attraverso il prisma di uno spirito internazionale cosmopolita.

La letteratura moderna e la nuova poesia sono aperte all'influenza vigorosa e benefica del cinema tanto quanto a quella della cosiddetta letteratura occulta, che rappresenta una fonte di materiale narrativo per i film americani. I romanzi hanno adottato la tecnica cinematografica della trama simultanea. Jules Romains, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Yvan Goll, Apollinaire, Èrenburg, P. A. Birot, Edschmid, Tzara, Epstein, P. Mac Orlan, P. Hamp, L. Delluc, Černik, Nezval, Schulz, Seifert, Vančura hanno trasposto nella loro poesia gli elementi essenziali del cinema. Alcuni di loro sono addirittura autori di libretti cinematografici, il più famoso e interessante dei quali è la *Chapliniade* di Goll⁷. (Indagare più nel dettaglio l'influenza del cinema sulla letteratura moderna sarebbe un tema interessante per uno studio critico-letterario, ma esula dagli scopi del nostro articolo).

CINEMA E TEATRO. In breve: il cinema sta al teatro come l'aereo sta all'uomo volante, come sottolineato da J. Honzl. Il teatro è centripeto, un'impresione concentrica, il cinema è centrifugo. Il teatro sintetizza e si riduce ad accenni simbolici e abbreviazioni; il film presenta un'ampiezza epica e si innamora in modo immediato del dettaglio espressivo. Il teatro ha e avrà sempre i suoi limiti, le sue sceneggiature limitate; il palcoscenico del cinema è il

⁷ Y. Goll, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*, Dresden 1920 [N.d.T.].

mondo, il mondo contemporaneo che si estende su distanze infinite e su una vita immensa, perché il cinema è il celebre biografema⁸ dell'arte di oggi. Mentre il teatro è sostanzialmente monistico e sintetico, il cinema è pluralistico e divisionista. Tra cinema e teatro sussistono delle differenze estetiche e delle mutue relazioni antitetiche. Inoltre, a causa delle condizioni culturali e sociali attuali, questo rapporto sta assumendo la forma di una separazione più netta e definita. Mentre il cinema si sta sviluppando a una velocità vertiginosa, il teatro sta andando sempre più in declino. Mentre le sale cinematografiche radunano ogni sera folle di spettatori internazionali provenienti da tutti i continenti, gli auditorium dei teatri sono vuoti. La dichiarazione "non costruite teatri" è accompagnata dall'invito a "costruire biografemi del popolo". Max Jacob⁹ afferma quanto segue a proposito del rapporto tra cinema e teatro: il teatro è una statua su un piedistallo, non è la vita. Il cinema ci guarirà da tutte le epidemie e dagli endemismi teatrali. Al cinema si applaudono i banditi, non degli snob eleganti. La base del teatro è la convenzione, la base del cinema è una realtà senza pretese; difendiamo il cinema come arte realistica, combattiamo il teatro in quanto arte patetica e accademica. Dove il teatro vive di gesti e pose, il cinema vive di certezze. Il teatro è il divertimento dei romantici e dei piccoloborghesi, il cinema quello degli spiriti moderni, una fonte di ristoro per chi guarda al futuro. È un'esaltazione dell'umanità che può piacere solo ai misantropi e ai nemici del mondo e dell'umanità.

Il teatro ha cessato da tempo di essere una festa del popolo come nell'antica Grecia. Chiudete i teatri e nessuno li rimpiangerà, se non gli snob della première, che manifestano con ostentazione i loro standard culturali. Al loro posto nella vita culturale moderna è subentrato il cinema, lo spettacolo popolare. Come la fotografia impedisce l'esistenza della pittura naturalistico-accademica, così il cinema impedisce l'esistenza del teatro naturalistico-accademico. Oggi sono entrambi solo inutili atavismi, che presto si

estingueranno. Il teatro cadrà con la borghesia. Il cinema vive con il proletariato, con gli strati più ampi del popolo. Essendo una novità della nostra epoca, il cinema, proprio come la fotografia, non ha tradizioni antiche. Come la fotografia ha errato, prendendo in prestito effetti da Rembrandt o da Whistler, così il cinema ha per qualche tempo errato, cercando di essere convenzionalmente teatrale. Come la letteratura di cui il cinema si appropria non è del tutto ufficiale, riconosciuta e accademica, così la tradizione teatrale su cui il cinema si poggia con giusto istinto non è del tutto accademica o teatrale. Il cinema, essendo uno spettacolo popolare, ha trovato la sua tradizione in quelle varietà quasi teatrali che sono a loro volta uno spettacolo per il popolo, le "gioie del secolo elettrico", cioè:

NEL CIRCO E NEL VARIÉTÉ

NEL BALLETO, NELLA PANTOMIMA, NEL MELODRAMMA, NEL MUSIC-HALL, NEI CAFÉ-CONCERT, NEI CABARET

ALLE FESTE POPOLARI, NEI BALLI DI PERIFERIA ECC.,

NELLO SPORT

La libertà dell'arte moderna ha avuto origine nel circo, nel *variété*, nel music-hall. È qui che vive la vera poesia moderna, quella agile, elettrica, pienamente antinaturalistica. A questo contesto poetico e romantico appartengono le nuove forme di umorismo, le ironie clownesche, le *gaminerie* sentimentali, gli sketch lussureggianti, le mirabolanti imprese di equilibristi, giocolieri, spasimanti, le danze d'oltreoceano, le *eccentric girls*, gli acrobati giapponesi. Se il romanticismo è davvero un potere eterno che pervade la storia, se è vero che ogni epoca, persino una completamente realistica come la nostra, richiede almeno un pizzico di romanticismo, allora il romanticismo può essere oggi trovato nel circo, nel *variété* e nel music-hall, negli acrobati, nei comici, nei clown, nei cantanti e nei ballerini, e nei famosi pugili che vivono dell'applauso della folla e della popolarità. È un romanticismo nomade, quello dei moderni cantanti girovaghi, dei giramondo e dei trovatori itineranti. I nomadi erano e sono romantici. La loro non è un'arte vuota.

Preso atto del fatto che la relazione del cinema con

⁸ Teige gioca con la radice greca del termine biografia, *bios* – *graphem*, utilizzando l'espressione *živopisem*, dove *bíos* corrisponde a *život* [vita] e *gráphem* a *psát* [scrivere] [N.d.T.].

⁹ M. Jakob, *Théâtre et cinéma*, "Nord-Sud", 1918, 2, p. 10 [N.d.T.].

il teatro ufficiale — la direzione ‘artistica’, il dramma classico, naturalista e psicologico — è definita solo in termini di una rigida antitesi, in un certo senso è dunque possibile considerare il circo, il *variété* e il music-hall vicini al cinema, e in quanto predecessori.

Tra tutte le varianti del teatro e dello spettacolo non riconosciute, il circo e il *théâtre variété* sono più prossimi al cinema in virtù del loro carattere, nel loro significato e nella loro missione vitale. Sono esotici come il cinema. Sono internazionali, il loro linguaggio espressivo è una sorta di ido o di esperanto, proprio come il cinema. Sono spettacoli privi di letteratura, oltre la letteratura. *Variété-stars*, *eccentric girls*, giochi di prestigio, sketch, dialoghi brutali di brevi performance clownesche, qualcosa di simile all’eredità della commedia dell’arte, sorprendenti equilibristi con le loro rischiose contorsioni, bellissimi ed energici domatori di bestie, danze straordinarie, raffinate e d’oltreoceano, bellezze leggiadre in abiti vermigli, con una fascia verde e mille gingilli scintillanti, un’attrazione più sensazionale dell’altra — tutto questo insieme fantastico, estraneo, inebriante e quasi miracoloso attira gli artisti moderni, stanchi della patetica vacuità del teatro. Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kubišta, Archipenko e Léger hanno trovato ispirazione per le loro immagini in questo ambiente. La poesia della giungla e di terre lontane di cui trasuda il circo ha ispirato una delle poesie più caratteristiche e magnifiche di Neumann. Ma il circo e lo spettacolo del *vaudeville* sono anch’essi uno spettacolo del popolo, perché possiedono la realtà sana, giocosa e predatoria, il grottesco, la caricatura e la satira potenti, e sono quindi alleati del film.

Lo stesso si può dire del *music-hall*, della pantomima, del *café-concert* e del *cabaret*. Sono antiaccademici, indigeni e primitivi nel senso moderno del termine. Sono popolari nel modo in cui dovrebbero esserlo. Come diceva Marinetti, sono la massima espressione della risata, un’instancabile ventola per un cervello surriscaldato. Se il circo oggi è soprattutto una realtà francese — i circhi parigini di Medrano (*Boum! tous les soirs Boum!*) e il Nouveau Cirque sono i più celebri —, la culla e la patria di quel-

l’arte sorprendente e sintetica del *music-hall* e del *café-conc*¹⁰ è il mondo anglo-americano. Dalla pantomima britannica di Londra, la compagnia di Fred Karno ha fatto emergere Charlie Chaplin e anche Fatty. Teatri da rivista esotici, *travesti*, parodie, farse, balli, balli e ancora balli, balletti non accademici — anche se persino Anna Pavlova dei *Ballets Russes* osò calcare il palcoscenico del *music-hall* negli Stati Uniti, Loïe Fuller, Max Dearly, la Mistinguette del Casino de Paris, di Eldorado e del film (*Les misérables*), che con estro malizioso reinterpretò sul palcoscenico del *variété* (nell’arte del melodramma) quella nuova danza, fantastica, selvaggia e maliziosa, la *danse gavroche*, elevandola al livello delle danze ieratiche di Isadora Duncan, Harry Pilcer e Gaby Deslys, Mme Roberty del Concert Mayol di Parigi, Mme Paulette Pax, Pearl White, Musidora (dal film *Les vampires*), Vernon Castle, Max Linder, Stacia Napierkowska. In questo consistono *cabaret*, *music-hall*, *variété*, teatro moderno vivace, elettrico e poetico: in un’arte ufficialmente misconosciuta e sottovalutata, ma che al limite manca di una modestia all’antica. Non è vero che si tratta di uno spettacolo di qualità inferiore, un teatro di qualità inferiore in quanto ignaro dell’estetica morbosa di oggi. Al contrario, il teatro moderno, veramente moderno, a cui aspirano i giovani poeti e alcune scene sperimentali della Francia e della Russia rivoluzionaria, sta diventando il fratello del *cabaret* (il teatro russo di satira rivoluzionaria, il Terevsat¹¹), dei giochi di prestigio, della *comédie-bouffe*, del balletto e del *vaudeville*, mentre nei tempi moderni il cinema ha preso il posto del grande teatro e del grande dramma.

Tra l’altro, occorre notare che il fiorire del *variété* e del *cabaret* è stato descritto come un prodotto della pseudo-cultura borghese. In parte, soprattutto nel nostro Paese, è effettivamente così. L’arredamento dei palchi di prima classe è esplicitamente borghese, così come i loro programmi. Nel nostro Paese un esempio è quello di Hašler. Tuttavia, al tempo stesso, è chiaro che questi palchi hanno un tratto politico.

¹⁰ Variante colloquiale di *café-concert* impiegata da Teige [N.d.T.].

¹¹ I Terevsaty erano piccoli teatri istituiti durante la Guerra Civile con lo scopo di educare il popolo alle faccende politiche attraverso la satira [N.d.T.].

Accanto ai vecchi *cabaret bohémien* di Montmartre come Chauve Souris e Lapin Agil, ci sono i lussuosi spettacoli del Ba-Ta-Clan, delle Folies Bergère, dell'Olympia, dell'Alhambra, ci sono anche spettacoli popolari di periferia, in rue de la Gaîté c'è il *cabaret* socialista di Bobino, Gaîté-Montparnasse. È risaputo che è stata la Rivoluzione russa a far risorgere i *cabaret* e se, come affermato da Napoleone, le *Nozze di Figaro* di Beaumarchais rappresentavano già una Rivoluzione francese compiuta, allora la forza lirica, la rabbia, la tristezza e la sfida del movimento rivoluzionario vero e proprio si celano nelle *chansons* erotiche, rivoluzionarie e proletarie di alcuni *cabaret* contemporanei. Si tratta di un lirismo che cresce nell'atmosfera delle periferie, dei *fortifs* e nel pathos sociale di alcuni film. I personaggi che piacciono al pubblico proletario, come Sherlock Holmes, Arsène Lupin, gli Apache o i pirati non nascono dall'estetica, dalla filosofia, dalla morale o dal lirismo borghesi. Sono per il popolo quello che John Gabriel Borkman o Des Esseintes sono per gli esteti borghesi. Non c'è né filisteismo né snobismo in questo tipo di *cabaret*. Il teatro borghese ama i dialoghi raffinati e contemplativi, la psicologia fatale, la struttura drammatica tradizionale, gli eroi individualisti ma convenzionali. I piccoli teatri popolari amano i coraggiosi Apache, i marinai, i motivetti, gli effetti di luce, i riflettori scintillanti, la vivacità dei manifesti, gli eventi semplici, sempre innovativi e vari. In spettacoli senza inizio né fine, essi traspongono in rapida successione il dramma inesauribile della vita. Seguendo il modello delle danze popolari, sono anche un intrattenimento rinfrescante del mondo moderno e dello stile moderno delle "gioie del secolo elettrico". Tuttavia, ribadiamo: sarebbe un errore e un peccato guardare alla vita, come spesso si fa oggi, come a un Eden, a un parco divertimenti o a una Magic City: nella vita non si transita di attrazione in attrazione.

TEATRO E FILM. Il cinema errava cercando di imitare il teatro. Il cinema non aveva nulla da apprendere da un teatro logorato, degenerato e invano rinnovato, se non qualche vizio indegno o qualche falsa presunzione di essere *film d'art*, di cui si è presto liberato. Ma il teatro moderno può trarre lezioni preziose dal film, che è pieno di vitalità; come anche

dal circo, dal *variété* o dal *cabaret*. I drammi cinematografici e i seriali superano e rendono impossibili sotto tutti i punti di vista quei drammi teatrali che non sono all'altezza. Lo stesso avviene anche nel caso delle opere narrative che presentano un carattere meno letterario (à la *Excelsior!*), poiché le loro possibilità sono superate dai trucchi più o meno imperfetti del teatro e del palcoscenico di Châtelet. Le produzioni drammatiche moderne, che sono allo stesso tempo una testimonianza dello sviluppo del teatro tradizionale, evitano le vecchie costruzioni drammatiche che, al centro dei dibattiti, della psicologia e chissà cos'altro, hanno perso la loro *raison d'être*. Si espongono all'influenza del cinema, del repertorio dei piccoli palchi popolari, del *cabaret*, del circo e, proprio come il circo e il cinema, sono permeate di esotismo. Le sperimentazioni dei giovani autori si rifanno a nuove tecniche sceniche e registiche, diverse dalle norme teatrali tradizionali. Apollinaire, nella prefazione a *Les mamelles de Tirésias*, parla della necessità di un doppio palcoscenico, uno al centro della platea (come in Giappone) e un altro che circonda l'auditorium come un'ampia cinta. Birrot concepisce le sue commedie piene di stranezze circensi e di esotismo da *variété*, appositamente per clown, giocolieri e acrobati. *Methusalem* di Yvan Goll è un'opera satirica intervallata da scene cinematografiche. Come i pittori futuristi ponevano lo spettatore al centro del quadro, così il teatro moderno vuole porlo al centro della *pièce*, al centro dello spettacolo e dell'azione drammatica. Il *vaudeville*, la pantomima, il balletto e i tentativi (come quello di Pitoëff) di realizzare uno spettacolo puramente ottico sono spettacoli al tempo stesso lirici e drammatici nel senso e nello spirito, come nel caso dei Fantômas, di Buffalo-Bill o di Chaplin, che sono personaggi al tempo stesso drammatici e lirici. Non si tratta certo di un teatro simbolista lirico, ma piuttosto di qualcosa che è stato anticipato da *The Playboy of the Western World* di J. M. Synge o da *Ubu Roi* di Jarry. Questi tentativi moderni possono sembrare a volte altamente burleschi, ma il burlesco ha bisogno di essere permeato dal respiro del lirismo per essere arte. Questo lirismo si manifesta nel canto, nella danza, nella risata, nel gesto e negli elementi di scena: è un

lirismo comune e quotidiano, non prettamente letterario, un lirismo moderno che può combinarsi con una drammaticità più urgente. Per intenderci: gli eventi sportivi, ad esempio, sono incontestabilmente drammatici e non mancano di un forte accento lirico moderno. La combinazione del lirismo con il dramma è possibile solo con l'abolizione della regola tradizionale delle tre unità di azione, tempo e luogo, al posto della quale subentra l'elemento moderno della simultaneità.

CINEMA E SPORT. Se il cinema non deve nulla al teatro, deve invece moltissimo allo sport, all'atletica e all'acrobazia. È forse necessario spiegare questa ovvietà? Essendo un'azione collettiva tanto quanto il calcio, il cinema raramente ha trovato i suoi attori tra le tragedie teatrali. Ciò non accade mai nel cinema americano¹². Nel maggior parte dei casi, tuttavia, il film ha trovato interpreti unici tra gli sportivi, gli atleti, gli acrobati e i comici del circo. Il famoso pugile Carpentier, amico di Chaplin, è ora protagonista di un film. Solo lo sport di alto livello poteva fornire al film automobilisti, cavalieri e cowboy così *smart* come Rawlinson, Fairbanks, Mary Walcamp, Helen Holmes, Pearl White, Maciste, Harry Carey, W. Hart, Ruth Roland, ecc. Il cinema, in quanto arte, è l'opera suprema della cultura spirituale moderna e una celebrazione della cultura fisica moderna: tra le due trova un equilibrio, in cui risiede il suo fondamentale valore morale.

CINEMA E MUSICA. Sono legati l'uno all'altra da un rapporto che non è così semplice e lineare come appare, bensì molto complesso. In breve, il film necessita di un accompagnamento musicale. Gli spettacoli teatrali oggi sono inconcepibili senza un'orchestra e, allo stesso modo, le immagini sullo schermo cinematografico divengono particolarmente complesse e bizzarre quando non sono accompagnate da un intermezzo musicale. Psicologicamente è del tutto naturale, ma c'è da chiedersi se ci sarà ancora bisogno della musica quando verranno pro-

iettati alla luce del giorno incredibili film a colori. Per il momento, l'accompagnamento musicale è necessario e occorre che sia appropriato. Della selezione musicale di un film dovrebbero occuparsi i musicisti moderni. Nei film orientali vengono proposti *Il rapimento di Serail* o *Il flauto magico* di Mozart. Si suonano Offenbach, Beethoven, Dvořák, Smetana, Bizet e Schubert; in Francia persino Debussy. Chopin compare in *The Vagabond* di Chaplin. Tuttavia, si osservi come la musica moderna combaci perfettamente con il carattere del cinema: Stravinskij con la sua piano-rag e la sua pianola, e la musica da ballo e da marcia secolare di oggi: *Salomé-foxtrot*, *Indianola*... Il ritmo delle danze moderne è autenticamente moderno, ha qualcosa del ritmo dei treni e della vita di città. Una jazz band è un perfetto accompagnamento cinematografico! Essendo il film un teatro meccanico, sarebbe sicuramente più adatta una musica meccanica: un grammofono, un orchestron, una pianola. La musica, essendo un accompagnamento, un'illustrazione e uno sfondo per un dramma cinematografico, non dovrebbe trascurare gli strumenti della tecnica moderna. Lasciamo che le opere cinematografiche ruggiscano con il rumore delle dinamo, delle macchine Morse, dei clacson delle automobili, con il rombo dell'Express e dell'aereo, con il battito della macchina da scrivere invece che con il tradizionale usignolo in una poetica notte d'estate! Questi "accenni di realtà" tentati dai futuristi con le loro "macchine del rumore" e da Erik Satie in *La Parade* possono probabilmente assumere in musica un significato simile a quello svolto dai ritagli di giornale, dalle carte da gioco, dai tessuti, ecc. nelle nature morte cubiste, con cui Picasso, Braque e Juan Gris illuminano la composizione geometrica astratta dell'opera, apportando qualcosa di esteticamente non sperimentato dalla vita, la realtà del materiale grezzo. Il genere musicale più appropriato in questo caso è il jazz, che supera in espressività le macchine del rumore di Russolo e che potrebbe sostituire quei dischi fonografici che catturano accuratamente il fragore e lo schianto delle grandi città, delle stazioni ferroviarie, delle passeggiate, dei porti, dei grandi raduni di folla e della tempesta delle proteste proletarie.

¹² Il cinema francese è relativamente più vicino al teatro o alla pratica registica di Abel Gance (*Mater dolorosa*, *La dixième symphonie*, *J'accuse*), Louis Feuillade (*Judex*, *Tih-Minh*), Charles Bourguet, Pouctal (*Travail*), Antoine (*Les Travailleurs de la mer*, *La Terre*), e i suoi attori che provengono dal teatro: Gabrielle Robinne, Ève Francis, Marcel Lévesque, Sarah Bernhardt, Séverin Mars.

La musica moderna non è utile al teatro morto. Non ci sono e non ci saranno opere teatrali davvero nuove, così come non ci saranno nuovi drammi. Forse assisteremo piuttosto a operette che si avvicinano di più al gusto e alla mentalità popolare. Che la musica cominci a lavorare per il cinema: vi troverà un vasto campo di incarichi incredibili, anche se complessi e pieni di responsabilità. Alcuni autori del Modernismo romanzo, soprattutto i membri parigini del *Gruppo dei Sei*, ci hanno già provato. Darius Milhaud, per esempio, ha composto la *Cinéma-symphonie* e delle partiture per alcune opere di Chaplin.

Come abbiamo tentato di evidenziare, il valore artistico del film è smisurato. Se oggi si esita ad attribuire al film il titolo di arte (il Salon d'Automne di Parigi del 1921 gli assegnò il grado di decima musa), è solo perché la sua bellezza, la sua vivacità e il suo valore superano le qualità dell'arte di oggi. Al cinema sono associati alcuni nomi che la storia e la critica del futuro accosteranno alle celebri personalità dell'arte.

Charles Spencer Chaplin, Charlot, Charlie, è l'artista più onnipresente del cinema. Appartiene al proletariato di tutte le nazioni e razze, e le sue opere fanno il giro del mondo. È il più grande volto dell'arte cinematografica, la più grande manifestazione dell'arte contemporanea. È il Molière e l'Aristofane di oggi. Giovani poeti di tutte le nazioni gli hanno reso omaggio. La sua nuova tristezza provoca un'allegria indefinibile nella massa. È più di un attore. È un clown. È un poeta. È l'inventore di nuove e modernissime espressioni di umorismo e ironia, infuse di un fragile e paradossale sentimentalismo. È uno di quei grandi umoristi che "si mettono in un angolo e piangono" (Neruda)¹³. Vive una 'vita da cani', è un vagabondo, un migrante, un cameriere, un caporeparto, uno che sposta pianoforti, un finto conte, un vetraio, un avventuriero, un pompiere, un soldato, un venditore al banco dei pegni, un poliziotto, un ubriaccone: esperto di tutto, maestro in niente.

Douglas Fairbanks, che insieme a Whitman pote-

va vantare di raccontare tutto l'eroismo attraverso il punto di vista americano, ha incarnato nelle sue opere la vera poesia atletica e sportiva della modernità. È un eroe dell'Arizona, uno Zorro che vendica i torti, una gallina dalle uova d'oro e un santo, un bandito e un pazzo, un proprietario di un sanatorio, un Robin Hood e il d'Artagnan dei *Tre moschettieri* che, inconsapevolmente, modernizza con semplice naturalezza.

Sessue Hayakawa, il più grande tragediografo contemporaneo, William Hart (*Rio Jim*), Mary Pickford, Jack Pickford, Pearl White, Vernon Castle, Fatty (*Roscoe Arbuckle*), Dustin Farnum, Mary Walcamp, Mae Murray, Mae Marsh (*Intolerance*), Ruth Roland, Norma Talmadge, Lincoln, Fanny Ward, Alice Brady, M. MacLaren; Coogan, Edna Purviance ed Eric Campbell (collaboratori di Chaplin), Dorothy Phillips, Cl. Kimball Young, Harry Carey, Ol. Thomas, Marie Doro, P. Dean, S. Milovanoff (*L'Orpheline*), Mathot (*Travail*), Biscot, Musidora, Peggy, Ève Francis, Nazim, Gémier (*Mater dolorosa*), Sjöstrom, O' Brien, ecc. ecc.

Registi: prima di tutto D. W. Griffith (*Intolerance*, *Dream Street*, *Broken Blossoms*, *Way Down East*), T. H. Ince, Mack Sennett, Loos, Emerson, DeMille, Antoine, Abel Gance, Capellani, ecc.

La NUOVA ARTE PROLETARIA – l'arte che secondo la profezia di Èrenburg cesserà di essere arte – è INTERNAZIONALE, POPOLARE E COLLETTIVA, è la missione e lo stile del futuro. Tra tutte le arti contemporanee, è il cinema ad avvicinarvisi di più, in particolare con Chaplin (*The Kid*, *The Vagabond*, *Shoulder Arms*, *The Immigrant*, *Easy Street*) e Fairbanks. Vi si percepisce il tratto epico della vita moderna e la vastità del mondo: non è solo un mondo in immagini, ma il poema del mondo moderno. Il film è tempestoso e severo, ma anche lapidario. È copioso e le sue potenzialità non conoscono limiti. È l'unica arte del proletariato, ma non è ancora un'arte proletaria pura. Il suo significato sociale è incommensurabile. Se chiudessimo i teatri, le mostre, le sale di lettura e le chiese, solo una piccola parte dell'umanità si lamenterebbe. Il nostro pianeta continuerebbe a girare. Tuttavia, forse si fermerebbe se i proiettori cinematografici nei cinema di tutti i

¹³ J. Neruda, *Pisně kosmické*, Praha 2011, p. 35. I versi originali sono al singolare: "humorist / jde do koutku a pláče!" ("l'umorista / si mette in un angolo e piange!") [N.d.T.].

Paesi smettessero di girare. Una manciata di chilometri di film rivoluzionario conquisterà il mondo, così come oggi una sfilza di film ha già conquistato il cuore del pubblico proletario.

www.esamizdat.it ◇ K. Teige, *FOTO CINEMA FILM*. Traduzione dal ceco di Martina Mecco (ed. or.: Idem, *FOTO KINO FILM*, in "Život. Sbornik nové krásy", 1922, ora in *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, a cura di P. Szczepanik – J. Anděl, Praha 2008, pp. 133-152) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 135-149.

◇ K. Teige, *PHOTO CINEMA FILM* ◇
Translated by Martina Mecco

Abstract

Italian translation of the article *FOTO KINO FILM* by Karel Teige.

Keywords

Karel Teige, Czech Avant-Garde, Interwar Czechoslovakia, Cinema, Arts.

Author

Karel Teige (1900–1951) is one of the most prominent figures of the Czech avant-garde, renowned for his groundbreaking contributions as an art theorist, critic, and designer. Teige's writings spanned literature, architecture, graphic design, and cinema, leaving a significant mark on modernism. In 1920, Teige co-founded Devětsil, a collective of avant-gardist artists, writers, and intellectuals. His work was also remarkably influential in the editorial field, since he contributed to numerous periodicals and even worked as the editor of some journals, such as "ReD" ("Revue Devětsilu", 1927–1930). Teige's interest in film theory is testified by the fact that he saw cinema as the true expression of modernity. Conceiving artistic expressions as forms of 'poesis', 'Gesamtkunstwerk', his analysis spans different fields, from literature to architecture. His main influences were French, American, and Soviet cinema. Through his essays and collaborations with filmmakers, he explored cinema's capacity to challenge narrative conventions, embrace abstraction, and convey surrealist visions.

Translator

Martina Mecco is a PhD candidate in Czech and Russian Studies in the international PhD programme in German and Slavic Studies offered jointly by Sapienza University of Rome and Charles University in Prague. Her thesis, *Roman Jakobson's Collaboration with the Interwar Czechoslovakian Press*, focuses on reconstructing Roman Jakobson's activity in interwar Czechoslovakia. Her research interests include literary and linguistic history, Czech and Russian literature of the 1920s and 1930s, Russian Formalism and Czech Structuralism, and the relationships between Czech, Russian, and German cultures. She also translates from Russian, Czech, and Slovak.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Martina Mecco



La pittura nel film

Karol Irzykowski

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 151-153 ◇

MOMENTI STATICI, OVVERO IL MOVIMENTO IMMOBILE - I MOTIVI SILHOUETTE - IL CAMEO ROCOCÒ - L'UOMO NON COMPRENDE IL MOVIMENTO, SOLO IL CAMBIAMENTO

DESCRITTI nel capitolo precedente, gli effetti cinematografici in parte sono modellati sull'esempio della pittura illustrativa, fiorente un tempo ma che oggi – a causa della fotografia e della convinzione che la fotografia debba guardarsi dalla letteratura – è completamente scomparsa. Posseggo una vecchia edizione illustrata delle opere di Shakespeare, piena per l'appunto di simili motivi, già pronti per dei camei cinematografici: in *Amleto*, come vignetta per uno degli atti, c'è un serpente che striscia attraverso una corona; nel *Macbeth*, dopo il II atto, due mani che innalzano degli stilette; in *Così è se vi pare* un gruppo di ubriachi seduti a terra schiena contro schiena, che tra le gambe tengono delle fiaschette; alla fine di *Lucrezia* ci sono dei romani ingiunocchiati che levano le braccia per effettuare un giuramento; alla fine del *Mercante di Venezia*, degli amorini che portano un anello; alla fine della *Tempesta*, un libro e una bacchetta magica. Certamente sono momenti prevalentemente statici, ma non dobbiamo immaginarci che il cinema, sebbene il suo nome derivi da 'movimento', sia destinato a contenere esclusivamente quello. L'etimologia non può essere la causa di nessuna norma estetica. Così come un quadro o una statua possono essere la sintesi di momenti diversi – e non soltanto meccanica, evocata da procedimenti futuristi – all'inverso, l'immagine filmica può contenere un momento puramente statico, in qualità di scopo raggiunto, pausa, momento di riflessione, preparazione, fermata. Effettivamente, tutte le scene cinematografiche presentate in precedenza erano statiche; se vi è un movimento, questo oscilla

intorno al nucleo statico, come il lieve ondeggiare delle onde sottolinea ancor di più la quieta superficie di un lago.

Analogamente, discende dalla pittura la passione per i motivi delle silhouette plastiche, soprattutto nelle fotografie notturne. I contorni merlati di torri e mura che si stagliano nitidi sullo sfondo del pallido cielo notturno sembrano quasi emettere per loro natura oscure figure umane, per esempio, soldati con elmi, lance, e queste forme di equipaggiamento potenziano il gioco degli scuri contorni che attaccano il monotono colore del cielo con una distinta linea a zig-zag che si staglia in maniera perfetta. In *Lucrezia Borgia*, è in questo modo che i cavalieri passano lentamente di notte sul ponte levatoio e per una porta turrita. Il film *Memorie di un cane* ricorda esattamente la pittura rococò: una elegantissima dama sale sulla carrozza con un cagnetto, ma si vede soltanto un frammento, ovvero tutto ciò che compare sul predellino: il suo piedino, la parte inferiore dell'abito, il cagnetto. Nello stesso film, c'è il seguente taglio pittorico: le mani che pagano alle mani dei banditi il denaro per far sì che rapiscano un bambino. Sicuramente Da Vinci ha dipinto uno schizzo preparatorio del genere, per il suo *Giuda*.

Alcuni teorici condannano l'impiego della pittura nel cinema¹. Sicuramente, si sono verificati usi indebiti, allorché gli stessi registi nutrivano ambizioni pittoriche, copiavano quadri o componevano i cosiddetti 'quadri viventi' (noti anche prima del cinema). Ma l'elemento pittorico nel cinema deve la sua ragione d'essere a un altro motivo, psicologico. C'è una certa differenza tra la visione fisica e la percezione, ovvero la comprensione del movimento. Non comprendiamo bene il movimento se non ne cogliamo

¹ Si veda come esempio l'articolo di Anatol Stern su "Skamander", 1923, n. 29/30.

gli obiettivi e i risultati, ancorché momentanei. Lo si dimostra nel caso dei movimenti improvvisi e molto rapidi, nei quali spesso si perde parte di quello scalpore che si ripromettono i cineasti – per esempio: Chaplin nelle vesti di bandito sgattaiola davanti a poliziotti che rimangono a guardare a bocca aperta e con una qualche astuta movenza li fa cadere nell'acqua; la mossa, quella non si vede. In questo caso, si comprende il cambiamento di situazione, piuttosto che il 'movimento in sé', quando i movimenti lenti o che si ripetono di continuo (una cascata, il vento che smuove le fronde di un albero) vengono percepiti come se in quel punto fosse avvenuto qualcosa, come se uno scopo fosse stato raggiunto. Il cinema deve pagare il debito maturato nei confronti di questo duplice carattere del movimento, inframmezzando momenti statici a scene di movimento, cosa che peraltro non presenta grandi analogie con la pittura.

Una differenziazione tra la pittura e il cinema basata sulla negazione del diritto del cinema a momenti statici sarebbe meramente formale. Ravviso una differenza molto maggiore nel fatto che, mentre un quadro pittorico può rappresentare un paesaggio, animali, piante o frutti senza la partecipazione di esseri umani dando, ciò nonostante, l'impressione di essere un'opera nel suo complesso conclusa e appagata, un film basato su scene di tale natura darebbe un'impressione di incompletezza. È una cosa importante, giacché, in base alla nostra formula della visibilità del rapporto dell'uomo con la materia, si affaccia l'interrogativo se ogni quadro e ogni opera cinematografica debbano rappresentare sullo schermo l'uomo insieme alla materia. D'altra parte, possiamo immaginarci intere opere cinematografiche senza la partecipazione dell'uomo, che si svolgano, per esempio, tra gli animali, tra il fuoco e l'acqua.... La materia nel suo specifico!

Così, per esempio, Häfker² ritiene che il compito più grato del cinema sia quello di rendere "la bellezza del movimento naturale" e, al primo posto, enumera riprese della natura viva (acqua, bosco, animali, nuvole ecc.) scelte, ma non organizzate, mentre propone la drammaturgia cinematografica organizzata.

Tannenbaum³ rivolge la sua attenzione al cinema dei trucchi, "fenomeno che non ha un corrispondente in nessun altro campo dell'arte dell'espressione umana", espone il contenuto di un film di questo genere (un trasloco automatico: i mobili si imballano da soli, senza l'intervento umano, traslocano, escono dagli imballaggi e si dispongono autonomamente nel nuovo appartamento) e constata come "il mondo del cinema si collochi al di fuori della nostra vita, non ha niente in comune col mondo antropocentrico e intellettualizzante del teatro".

Ma la ragion d'essere di film consimili, in fin dei conti, sarà l'uomo e il suo rapporto, nella fattispecie da osservatore, con la materia. Lui sarà sempre il loro protagonista, celato come spettatore, come artefice, come possibile partecipante che se ne sia andato o che debba arrivare. Sarà come se si trattasse di semplici frammenti di un ipotetico grande dramma cinematografico che preveda in sé la partecipazione dell'uomo. E, quanto più estranea e transumana nel film sembrerà essere la materia, con tanta maggior forza verrà rimarcato quel confine a cui si riferisce la nostra formula. Perché questa formula non è una prescrizione per il contenuto di specifici quadri o opere, contenuto nel senso superficiale della parola, ma una bussola interiore per l'individuo che abbia il senso del cinema.

Credo che non ci sia miglior espressione, per la materia nel suo specifico, dei movimenti dei pianeti. L'uomo sembra esserne escluso. Ma immaginiamoci una tragedia di questa materia: una catastrofe cosmica, la cosiddetta fine del mondo. Non potrà essere una vera fine del mondo senza un Giudizio Universale che dovrà allora mostrare l'uomo sulle rovine della materia. Da questo punto di vista, il cinema condivide le leggi della poesia ed è altrettanto antropocentrico, quantunque in un modo diverso e talvolta paradossale, e può essere altresì altrettanto drammatico, allorché l'immagine pittorica non può mai essere drammatica.

www.esamizdat.it ◇ K. Irzykowski, *La pittura nel film*. Traduzione dal polacco di Luca Bernardini (ed. or.: Idem, *Malarstwo w filmie*, in Idem, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, pp. 88-92) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 151-153.

² Häfker, *Kino und Kunst*, Mönchengladbach 1913.

³ Häfker, *Probleme des Kinodramas*, "Bild und Film", 1913/14.

◇ **K. Irzykowski, *Paintings in Films*** ◇
Translated by **Luca Bernardini**

Abstract

Italian translation of *Malarstwo w filmie*, in *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* by Karol Irzykowski.

Keywords

Cinema, Paintings, Illustrations, Theatre.

Author

Karol Irzykowski (1873-1944) was a Polish author, literary critic, and film theoretician. He wrote essays (*Czyn i słowo – Action and Word*, 1913; *Słoń wśród porcelany – The Elephant Among Porcelain*, 1934), a groundbreaking avant-garde novel, *Paluba* (1907), and the short story collections *Nowele* (1906) and *Z pod ciemnej gwiazdy* (*Under the Dark Star*, 1922). His work *Walka o treść* (*The Struggle for Content*, 1929) reflects the influence of Benedetto Croce. He collaborated with literary journals such as “Skamander” and “Wiadomości Literackie”, and from 1921 to 1933 contributed to “Robotnik”. During the Second Polish Republic, between 1933 and 1939, he became a member of the Polish Academy of Literature.

Translator

Luca Bernardini is Associate Professor of Slavic Studies and teaches Polish Literature at the University of Milan. He has contributed to *Storia della letteratura polacca* edited by Luigi Marinelli (Einaudi, 2004), written a monograph on *Viaggiatori e residenti polacchi a Firenze* and edited the Italian editions of works by Tadeusz Borowski, Miron Białoszewski, Hanna Krall, Wisława Szymborska and Adam Zagajewski. His research has focused on authors such as Nikolai Gogol’, Jerzy Grotowski, Stanisław Lem, Dmitrii Nabokov, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Wyspiański and Czesław Miłosz. In the context of historical relations between Italy and Poland, he has written on figures such as Roderigo Alidosi, Cesare Correnti and Aleceo Valcini. He has written essays and articles on representations of the Shoah in Polish literature.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Luca Bernardini



Cinematografo: uno spettacolo delle maschere

Mykola Ljadov

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 155-161 ◇

IL timore nei confronti del teatro e la teatrofobia vanno molto di moda tra gli appassionati sostenitori dell'arte cinematografica.

Il cinema sta per conto suo, il teatro idem.

Lo schermo e il palcoscenico non sono paragonabili e risultano profondamente estranei uno all'altro.

Provate a dire almeno una parola a favore della loro somiglianza, il loro legame, oppure — cosa ancora più rischiosa — a sostenere la loro mutua dipendenza ereditaria. Non saprete come uscirne fuori.

Invece, è la realtà dei fatti. Il cinema e il teatro hanno un indissolubile legame di parentela.

Non possiamo ignorarlo.

Il responsabile di questa parentela è una terza persona — lo spettatore, per il quale sia il cinema, sia il teatro rappresentano una fonte di emozioni estetiche che gli pervengono attraverso una percezione collettiva generalizzata (in entrambi i casi si tratta di un riflesso visivo). L'uno e l'altro non sono altro che spettacolo.

Per far sì che non siano diverse tra loro le leggi del palcoscenico e le regole dell'inquadratura — e la differenza è grande e indiscutibile — c'è una serie di leggi che le unisce.

L'idea che il cinema sia teatro modificato non è nuova.

Lasciamo che gli snob della classica aristocrazia teatrale storcano il naso e chiamino il cinema 'teatro per i poveri'. Non è questo il punto. Non lo è perché il teatro, ai tempi della sua vera fioritura, ossia teatro-spettacolo, era teatro dei poveri, teatro della maggioranza sociale: delle piazze e delle strade e non dei saloni aristocratici e reali; la trasformazione si dovette alla poesia di Jean Racine.

Chi se lo ricorda più! Sono tempi ormai remoti.

Il teatro nella sua veste odierna è un prodotto della

cultura della classe borghese. Ha subito il travestimento letterario, è stato imprigionato in una moderazione casta, è diventato a volte troppo intellettualistico, a volte pornografia cerebrale, e comunque non si sposa con le esigenze e i gusti delle masse.

Non abbiamo abbastanza spazio per soffermarci qui sui principi della cultura teatrale della società borghese. Menziono solo qualche fatto capitale. Il primo e più importante sarebbe la prevalenza del descrittivismo sulla spettacolarità, della parola sul gesto, della letteratura sul... teatro.

Considero il secondo e innegabile fatto la tendenza a 'nobilitare' lo spettacolo, ovvero l'aspirazione dell'arte scenica borghese a diventare riserva per pochi 'eletti'.

E invece...

Bisogna avere tanto coraggio ed energia per arrivare alla cassa di un cinema, soprattutto nei giorni festivi.

Il cinema sta diventando lo spettacolo più amato e desiderato da chi viene chiamato con disprezzo 'plebaglia' dagli snob.

Certamente il cinema è teatro per i poveri. Il suo merito incommensurabile sta proprio nel fatto di aver restituito all'arte dello spettacolo una diffusione onnicomprensiva, perduta dal teatro nei suoi anni al servizio dei signori.

È necessario dedicare qualche parola ai tratti caratteristici dell'arte popolare alla quale pertiene il cinema.

Il 'desiderio di conoscere' (da non confondere con il cosiddetto 'falso desiderio di conoscere' che si riferisce al modo di costruire la trama) è il suo metodo usuale e quasi intrinseco.

I film con un solo attore, che si sono diffusi forse

dal giorno in cui si è sentito il primo ronzio del proiettore, evidenziano quasi tutte le direzioni di sviluppo, così come tutti i limiti dello spettacolo cinematografico. *Max Linder è nei guai*, *Max Linder si sposa*, *Max Linder si riposa*, e via scorrendo, sono serie di film differenziati per trama e, in generale, basati sull'iterazione degli stessi trucchi.

Un'altra serie, molto simile per quanto riguarda l'impostazione, ma più tarda e di qualità superiore, è legata al nome di Charlie Chaplin. Ci sono anche altri protagonisti dello stesso genere, meno famosi per lo spettatore sovietico, come Harold Lloyd, Fatty, Ben Turpin e altri.

Al genere dei film con un solo attore sono vicini gli avventurosi film a trovate. C'è da dire che hanno una costruzione della trama alquanto più complessa, poiché i personaggi centrali su cui poggia tutto interagiscono in maniera costante con i personaggi di secondo piano e questi ultimi non svolgono più il solo compito di fare da tappezzeria al protagonista, ma loro stessi diventano protagonisti che attirano l'attenzione degli spettatori. Ad esempio, nel tipico cine-romanzo d'avventura *L'uomo senza nome*, oltre a Harry Liedtke, il centro compositivo è costituito dalla vistosa figura del detective Bobby Dodd, un banchiere grassottello alla ricerca dei suoi milioni e di sua figlia, la fidanzata di Harry.

Ora proviamo a collegare gli esempi che riguardano i film con un solo attore con i metodi della conoscenza.

Innanzitutto, non si tratta di un metodo proprio solo alle arti dello spettacolo.

Nell'epos popolare – prendiamo le fiabe come modello più antico di una forma dalla trama abbastanza sviluppata – si trova una tendenza interessante: la fantasia popolare è incline alla ripetizione degli stessi motivi perché essa dimostra da un punto di vista nuovo, non conforme alla percezione tradizionale, le cose ben conosciute delle opere artistiche precedenti e si concentra attorno a pochi personaggi, selezionati una volta per tutte.

In centinaia di combinazioni diverse della trama narrativa appare l'eroe prediletto dell'epos fiabesco, Ivan lo Scemo (Ivan Zarevič è una delle varianti di quest'immagine). Tra i diversi personaggi femminili

ci soffermiamo su Cenerentola (Sandril'ona, la figliastra detestata in varie fiabe basate sulla storia della matrigna e delle sorellastre). I personaggi ricorrenti hanno un loro posto stabile, poiché il loro destino non è sempre determinato in ogni schema della trama. Lo scemo si rivela il più intelligente e il più felice di tutti. Cenerentola si trasforma in una principessa. Il punto principale in questo caso sta nel fatto che l'interesse dell'ascoltatore della fiaba aumenta non tanto per l'attesa dello scioglimento quanto per gli ostacoli astutamente intrecciati per cui l'azione non può svolgersi in maniera lineare, percorrendo vie note.

Dunque, il narratore antico non aveva come obiettivo l'introduzione di nuovi eroi, di nuovi caratteri e relazioni, ma piuttosto di trovare, inventare per i personaggi già familiari al pubblico situazioni nuove che corrispondessero al temperamento di ciascuno di essi e a incipit e scioglimento della trama tradizionale.

Anche nel teatro popolare italiano si annidava una costante monotonia delle maschere; veniva rinnovato solo il testo, variavano i lazzi (scherzetti eccentrici e improvvisi, una sorta di quello che in cinematografia si chiama trovata).

In letteratura, che sostituì il folklore, in questo prodotto di scrittura e di cultura, così come nel teatro basato su opere drammatiche, eredi della cosiddetta 'commedia erudita', antagonista del teatro d'improvvisazione ('commedia dell'arte'), al posto dei personaggi-maschere appaiono i personaggi-tipo. I lazzi, invece, si sono trasformati in azioni giustificate dal temperamento di ciascun protagonista.

Gli autori della letteratura di consumo (*dime novel*) hanno sempre tenuto conto dell'esigenza del lettore di massa di 'conoscere' l'eroe, perché questa sua necessità rappresenta il fattore principale della sua estetica di consumo. La letteratura di massa ha dimostrato un'inclinazione esemplare alla produzione di serie, ai cicli di racconti con lo stesso protagonista. Alla strada è bastato vedere Pinkerton o il brigante Čurkin¹ ed entrambi si sono subito

¹ Personaggio creato da Nikolaj Pastuchov (1831-1911), protagonista del romanzo *Il brigante Čurkin*, uscito inizialmente sul giornale "Moskovskij listok", fondato e gestito dall'autore stesso [N.d.T.].

impressi nell'immaginazione dei lettori diventando maschere costanti e protagonisti amati dalla folla.

In ogni caso Čurkin e i gialli adespoti andrebbero annoverati tra i generi letterari più bassi e più volgarizzati.

Quando il cinema era visto esclusivamente come teatro volgarizzato, sembrava alquanto appropriato e naturale che si aggrappasse innanzitutto alla letteratura rocambolosa, di bassa qualità. Lo stesso fenomeno si è manifestato anche durante il periodo di crisi del teatro, che permane tuttora. Venivano trasportati in scena pesanti adattamenti dei romanzi di Dostoevskij o Tolstoj. Allo schermo sembrava si addicesse di più sfruttare *I bassifondi di Pietroburgo*² o *I segreti della corte di Madrid*³ e altra spazzatura letteraria.

L'impronta della letteratura di massa, ovvero una certa trascuratezza e noncuranza della trama, si può notare ancora oggi nei migliori film, girati da registi di grande talento su copioni dei migliori sceneggiatori.

Allo stesso tempo, bisogna riconoscere il fatto che è stata la letteratura di massa ad aiutare il cinema nell'individuazione della vera e propria trama cinematografica e nella ricerca del proprio stile. Il cinematografo si è rivelato più potente dei suoi modelli letterari presi in prestito. Li ha superati. Probabilmente il fatto che esso non sia andato a scuola dalla 'grande letteratura' è stata la cosa migliore.

I Rocambole e i Pinkerton, tarda eco degli Ivan Zarevič, nacquero nel profondo della fantasia popolare. Le serie di avventure incarnate dalla letteratura di

massa non sono altro che una variante narratologica delle fiabe antiche.

Alle masse piace incontrare gli stessi personaggi in vari episodi.

Ecco perché i personaggi-maschere sono diventati una parte integrante del cinema. È sempre per questo che gli attori più famosi diventano quelli che vengono riconosciuti dagli spettatori in ogni film nuovo, da cui ci si aspetta un certo tipo di azioni e non altro, quelli che, una volta per tutte, hanno impressionato il pubblico con la loro bellezza irripetibile e con i loro lazzi.

Avevo già menzionato Charlie Chaplin, il comico più geniale dell'occidente odierno.

Ma non è necessario essere un comico per acquisire una maschera tipica.

Il defunto Louis Delluc, teorico dell'arte cinematografica, riteneva questa capacità una parte indissolubile del talento d'attore. "Saper trasformare il viso in una maschera è il modo più sicuro di prendere dal talento tutta la sua forza espressiva".

Egli ammira, però, sia la maschera comica di Chaplin, che quella tragica del geniale attore giapponese Sessue Hayakawa.

La maschera cinematografica si distingue dalle classiche maschere della commedia dell'arte innanzitutto per la sua maggiore autenticità, naturalezza e umanità. Da qui deriva anche la sua minore limitazione da parte del canone.

Il materiale del cinema e quello del teatro differiscono significativamente. La maschera incipriata di Arlecchino, il variopinto carattere di Pantalone trasportati sullo schermo grigio si sarebbero annientati.

L'obiettivo della macchina da presa non tollera un qualsivoglia tentativo di cambiare il carattere del viso per mezzo del trucco. Chi ha visto le fotografie degli attori truccati lo sa. La sensibilità del cliché fotografico e la riproduzione in pellicola aumentano le macchie sporche sul viso e tradiscono, rendono brutto il viso, quasi ripugnante.

A proposito, sarà proprio per colpa della capricciosità particolarità della pellicola che l'attore del cinema,

² Titolo originale *Peterburgskie truščoby* (con il sottotitolo *Kniga o sytych i golodnych* [Il libro sui sazi e sugli affamati], 1867) è il più famoso romanzo d'avventura di Vsevolod Krestovskij (Kyiv 1840 – Varsavia 1895) scritto sulla scia de *I misteri di Parigi* di Eugène Sue. È stato tra le opere letterarie più acclamate nella Russia della seconda metà del XIX secolo. Il suo primo adattamento cinematografico risale al 1915 [N.d.T.].

³ Romanzo dello scrittore tedesco Georg Born (titolo originale *Isabella, Spaniens verjagte Königin oder Die Geheimnisse des Hofes von Madrid*, 1870), autore di 28 opere letterarie definite dalla critica tedesca come *Kolportage-Roman*. Il libro ha conseguito un grande successo in Russia, tant'è vero che il suo titolo è diventato un modo di dire ed è stato usato anche da Michail Bulgakov per un racconto del 1923 [N.d.T.].

privo della possibilità di cambiar viso, ha dovuto rinunciare a esibirsi in ruoli di carattere vario. Egli è stato costretto a cercare qualcosa di caratteristico nel proprio viso, sottolineando la sua naturalezza. In questo consiste il tratto principale della maschera dell'attore del cinema.

Come si è rivelato, l'aspetto tecnico delle cineprese si è trovato d'accordo con l'estetica consumistica di ampie masse che prediligono il cinema rispetto a qualsiasi altra forma d'arte.

Non è del tutto veritiera, ma è molto diffusa l'idea che gli americani siano stati pionieri in questo campo.

La prima maschera comica, però, è stato coltivata con successo dalla società cinematografica francese Pathé. Chi non ricorda il brillante predecessore di Charlie Chaplin, morto in tragiche circostanze poco tempo fa?

Si tratta di Max Linder. In questo momento non è facile fissare quel tratto caratteristico che aveva la sua maschera. Come faceva ad aver presa su milioni di spettatori con le sue sembianze slavate da parigino medio, non personalizzate né dall'acuta ironia alla Chaplin, né da naturali tratti umoristici? Definirei comunque questo artista di grande talento un 'portatore di una maschera passiva'. Per quanto riguarda la struttura di tutte le *pièce* di Linder, a provocare le risate è la comicità delle situazioni in cui si trova il protagonista, la solita serie di sfortunati eventi che capitano uno dopo l'altro al povero disgraziato. Max non lotta mai. L'unica cosa che fa è scappare. A proposito, è a lui che dobbiamo l'invenzione dell'ormai canonizzato inseguimento cinematografico. Una persona di per sé media, apparentemente banale fino alla nausea, ha saputo sviluppare davanti agli occhi dello spettatore l'incantesimo del dinamismo nel cinema. Ai tempi delle prime commedie di Linder era, probabilmente, una necessità maggiore rispetto all'individuazione del carattere unico dello stesso attore.

Questo, invece, l'hanno fatto gli americani.

Evito consapevolmente di parlare di Chaplin perché quelle poche frasi che mi permetterebbe di spendere lo spazio di questo articolo non direbbero nulla. È arrivato il momento di scrivere trattati non solo

su come sono fatti i film di Chaplin o sui segreti del suo umorismo, ma persino sui baffi e sul bastone, proprio perché ogni minimo dettaglio di questa maschera irripetibilmente geniale è monumentale e ormai classica.

La penna di chi scrive le opere teatrali ha colpito a morte il teatro europeo. Il cinema europeo, domato da questo 'strumento' intellettuale, non riesce a liberarsi della teatralità. Non a caso, per lo spettatore europeo i film americani godono di maggiore successo rispetto ai loro, 'di casa'.

In Europa – soprattutto in Germania – ci sono sperimentatori bravi e quasi nessuno scenografo. È una situazione difficile soprattutto per gli attori.

Harry Liedtke ha trovato la sua maschera migliore in *L'uomo senza nome*. Che successo avrebbe avuto se avesse sempre interpretato sé stesso – un bravo ragazzo, sanguigno e ottimista, forte e contento di vivere?

Egli ha, però, avuto la disgrazia di nascere in Germania e, come se non bastasse, con la bellezza naturale da *jeune premier*. Il fatto è che il cinema europeo non prende in considerazione il carattere individuale della maschera. Ed ecco che il nostro Harry si ritrova vestito con un farsetto del XVII secolo, o l'uniforme napoleonica, costretto a muovere lo sguardo in maniera tragica e mordersi le labbra secondo le prescrizioni della determinata emozione scenica.

Con l'aspetto fisico è stato più fortunato Emil Jannings, un altro celebre attore tedesco. Aggirando le tendenze teatrali del cinema germanico, in ogni suo ruolo recitato, in ogni film, con un minimo di scenografia dignitosa (l'atmosfera storica di *Theonis, la donna dei faraoni*, la vita contemporanea della borghesia in *Nju*, il mondo criminale in *Tragedia d'amore*), ha sempre saputo rimanere Emil Jannings.

Gli attori americani hanno condizioni di lavoro migliori rispetto ai loro colleghi europei.

In primis, perché per la maggior parte degli attori e dei registi del cinema americano parla la loro lingua madre, non storpiata dalle lezioni delle istitutrici teatrali. Da Douglas Fairbanks all'ultimo stagista, tutti gli attori americani sono cresciuti davanti alla

macchina da presa. I loro piedi non sono abituati al palcoscenico teatrale. Il loro cervello non è affetto dalla cultura secolare della commedia erudita.

Prendiamo un esempio diffuso nella pratica di produzione cinematografica americana.

Per loro la figura del drammaturgo cinematografico è una parte indispensabile della produzione concretamente pianificata.

Da noi (non c'è bisogno di andare in Europa per vederlo!) la produzione inizia con la distribuzione delle parti da recitare. Lo sceneggiatore disegna il carattere dei personaggi, crea dei contrasti necessari, mette in evidenza i rapporti e l'affare è fatto... Il regista, come invasato, corre tra gli attori cercando di plasmarli a seconda dei personaggi che devono interpretare.

Il triste retaggio del palcoscenico: il drammaturgo viene dalla letteratura, il pittore dal cavalletto, il regista e gli attori dal teatro.

In America, invece, scritta la sceneggiatura, si arriva alla metà della produzione. Lo sceneggiatore crea le scene, per appunto, in conformità alle condizioni della produzione, perché ne costituisce parte integrante. I personaggi descritti sulla carta esistono non solo nella realtà letteraria. La loro scelta e la scelta della loro linea comportamentale, il tipo — tutto viene deciso dalla composizione del cast.

L'attenzione principale va all'eroe o all'eroina del film. Perché questa parte viene riservata alla star coinvolta dai produttori. E lo sceneggiatore, come il sarto di corte, deve prendere le misure del personaggio che dovrà vestire. Dallo sceneggiatore dipende se fare la maschera dell'attore più o meno espressiva.

Diciamo che gli attori come Chaplin, ad esempio, usano soltanto degli schemi di trama fatti dagli autori esterni, e invitano questi ultimi solo per consultazioni, mentre della rifinitura definitiva della parte si occupano loro stessi.

Questo è l'aspetto generale del laboratorio misterioso da cui arrivano sullo schermo le caratteristiche e indimenticabili maschere del cinema americano.

Le masse, l'ampio strato democratico degli spettatori, sono attratte dalle immagini unificate e

canonizzate del cinema.

I migliori attori non sono altro che quegli eroi resi canonici, simili agli Ivan Zarevič dell'epos fiabesco oppure alle quattro maschere della commedia italiana.

Che tipo di eroi è propensa a canonizzare quella massa composta da milioni di spettatori, per la quale lavorano instancabilmente i produttori cinematografici, per la quale installano tanti schermi nuovi in ogni angolo del pianeta?

Innanzitutto, bisogna sottolineare che la maggior parte delle maschere famose appartiene agli attori che recitano ruoli da 'personaggi positivi'. Il 'criminale' è certamente un'altra maschera che contrasta il protagonista.

L'unica eccezione è rappresentata da Erich von Stroheim. Conosco solo un film in cui egli recita. In quell'opera cinematografica fa sia l'attore, sia il regista. Il suo titolo è *Foolish Wives*. Erich von Stroheim fa la parte di un aristocratico russo emigrato durante la Rivoluzione. Oltre al talento bisogna avere non poco coraggio per mostrare allo spettatore una maschera così ripugnante, una maschera di degenerazione, di depravazione sul proprio viso. La maschera di Stroheim è la faccia caratteristica di un criminale privilegiato proveniente dalle più alte classi sociali, di un predatore senza principi, di un mascalzone.

Quando un attore del cinema vuole farsi prossimo e simpatico a un pubblico più ampio, deve conoscere in ogni minimo dettaglio tutte le oscillazioni della psicologia sociale delle masse.

Citiamo le parole dello stesso Chaplin che in gran misura svelano il segreto della popolarità di questo geniale eccentrico tra le più varie categorie di spettatore.

“Una delle verità che nel cinema vieni a conoscere prima di tutte le altre è che in genere gli spettatori sono spesso soddisfatti quando i personaggi ricchi hanno una sorte peggiore. È così perché nove persone su dieci sono povere”.

La divisione in ricchi e poveri è peculiare dell'ideologia di Chaplin. Lui, questo buffone popolare, è piccoloborghese quanto democratico. Chaplin attira nella sua orbita di singolarità artistica di grande

impatto un lavoratore, un impiegato e un piccolo venditore. In rapporto alla classe dei lavoratori rivoluzionari lui è quello che noi chiamiamo oggi un ‘alleato temporaneo’.

Torniamo al discorso della povertà.

Il famoso motivo delle fiabe popolari – la trasformazione di Cenerentola in principessa – ha dato al cinematografo l’immagine attraente di una povera ragazza in un semplice vestito che si fa strada verso la felicità e la trova, per certo, verso la fine della pellicola, accompagnata dai sospiri di sollievo del pubblico in sala.

La maschera di Cenerentola appartiene a Mary Pickford, la star più famosa del cinema americano. Tutte le sue parti in un modo o nell’altro interpretano questo tipo di carattere. I suoi ruoli di solito sono di piccole ragazze povere, birichine e allegre per natura, inizialmente infelici che poi, però, raggiungono il loro obiettivo – una serena felicità borghese. Anche questa è una maschera molto caratteristica, tanto per la piccola borghesia quanto per il repertorio della stessa Pickford. Si è talmente specializzata in questo tipo di ruolo e nell’individuazione di personaggi, piccoli di statura e di età, che ormai i suoi tentativi di presentare una maschera di signora adulta non le vengono più bene. La maschera di Cenerentola è diventata così popolare che gli spettatori americani iniziano a protestare se vedono la Pickford in un ruolo diverso.

Una variante della stessa immagine appartiene a Lillian Gish, meno allegra, ma molto esile e delicata, una Cenerentola sfortunata.

Sembra che la natura sociopsicologica dello spettacolo delle maschere sia abbastanza precisata.

Non sono, però, riconducibili solo a questo i tratti di quello che penso quando parlo del ‘popolare’ nei film, cosa che rende il cinematografo uno spettacolo di enorme portata sociale.

Soffermarsi su una serie di altri motivi e mezzi, i quali testimoniano, ad esempio, il legame ereditario tra la poetica del cinema e i modelli di origine folklorica, significa iniziare un nuovo capitolo di un articolo che è già diventato lungo. Perciò per questa

volta può bastare.

www.esamizdat.it ◇ M. Ljadov, *Cinematografo: uno spettacolo delle maschere*. Traduzione dall’ucraino di Olga Trukhanova (ed. or.: Iidem, *Kinematograf – vydocys’ko masok*, “Kino”, 1926, 2-3, pp. 8-10) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 155-161.

◇ **M. Liadov, *The Cinema: A Show of Masks*** ◇
Translated by Olga Trukhanova

Abstract

Italian translation of *Kinematohraf – vydovys'ko masok* by Mykola Liadov.

Keywords

Ukrainian Film Criticism, Comedy of Art, Folklore, Mass Literature.

Author

Mykola Liadov (1900-1937?) was a Ukrainian scriptwriter and film expert. His book *The Script. Fundamentals of Screenwriting and Script Techniques*, published in Kyiv in 1930, is one of the first introductory textbooks in this field. Drawing on well-known examples from Soviet and Western silent cinema, the author introduces readers to the fundamental principles of dramaturgy in the early days of film. Liadov worked at Yalta and Odesa Film Studios.

Translator

Olga Trukhanova, Ph.D. in Slavic Literature at Sapienza – University of Rome, is a Language instructor in the Department of Letters and Modern Cultures at the same University. In her research, she focuses on modern and contemporary Russian and Ukrainian literature with particular attention to Memory Studies, the relationship between Literature and Visual Arts, and Literary Reception. She is a member of the editorial boards of various book series and scientific journals and the author of the book *Il Vate, il Poeta, l'Esule. Brodskij rilegge Dante*.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Olga Trukhanova



Note sulla teoria dell'arte cinematografica

Leonid Skrypnyk

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 163-174 ◇

L'UNICA cosa che un film narrativo mostra al fruitore è la fotografia. Pertanto, la questione della composizione formale del fotogramma (la sua organizzazione fotografica) deve essere una delle più significative. Ma nel cinema contemporaneo la reale importanza di una corretta e artistica composizione del fotogramma non viene ancora percepita dalla maggior parte degli artisti.

Prevalentemente, nel nostro cinema contemporaneo la fotografia gioca un ruolo soltanto da 'cancelliere': all'operatore si chiede innanzitutto la perfezione tecnica. Il passo successivo è quello della ricerca della 'bellezza' del fotogramma, intendendo questo termine, ovviamente, come sinonimo della 'bellezza' degli attori, secondo i canoni dell'estetica dei *peredvižniki*. Occasionalmente, nel cinema contemporaneo si assiste a tentativi artistici anche da parte di tendenze di sinistra, che vengono poi imitate dalla pittura. Solo in casi eccezionali si può trovare un approccio fotografico e cinematografico autonomo nell'affrontare la questione dell'organizzazione fotografica. Una corretta comprensione delle caratteristiche specifiche e delle possibilità del mezzo di interpretazione della realtà fondamentale per il cinema, ovvero la fotografia, si può osservare solo come eccezione. Gli esempi non sono molti: una serie di fotogrammi nei film *La madre*, *La corazzata Potëmkin*, *Michael*, nel nostro *Zvenyhora* e l'intero *L'ultima risata*. Quest'ultimo è un esempio eccezionale dell'immenso potenziale dell'organizzazione fotografica: con il suo lavoro l'operatore ha messo in ombra persino figure così importanti come il regista Murnau e l'attore Jannings. Questa è già ipertrofia del ruolo della fotografia.

Ai nostri tempi, il concetto di bellezza, intrinseco all'arte, si cristallizza sempre di più nella formula di 'semplicità e appropriatezza'.

La semplicità nella composizione cinematografica è organicamente legata all'appropriatezza: un riempimento chiaro, comprensibile, il più semplice e il più appropriato della cornice del fotogramma con il materiale da mostrare.

Un'attenzione particolare merita questo fatto: non si può dimenticare nemmeno per un attimo una cosa a tutti ben nota – *nel cinema al di fuori della cornice del fotogramma non c'è nulla*, soltanto il vuoto e il buio.

L'appropriatezza viene definita dal compito generale del regista e dalla stima accurata della significanza dei mezzi di composizione.

Gli elementi principali da considerare quando si compone un fotogramma sono i seguenti: 1) la composizione esterna (visuale indipendente), 2) l'elemento prettamente semantico, 3) l'elemento ritmico.

È chiaro che di fatto la composizione, come il montaggio, si deve sottomettere al significato generale (letterario) del fotogramma e asservirlo. E in un film senza sviluppo narrativo la composizione stessa entra a far parte delle componenti principali del significato.

La classificazione proposta rappresenta semplicemente un ordine della presa in esame della questione nel suo complesso.

L'andamento esterno della composizione del fotogramma è definito, come abbiamo visto sopra, dai seguenti mezzi principali: a) il punto (e la direzione) di vista dell'obiettivo, la lunghezza focale, b) la luce, che costituisce il fattore principale nella creazione di una composizione tridimensionale¹.

¹ La composizione di linee e aree monocromatiche è *bidimensionale*. L'introduzione di luci e ombre fa sì che lo spettatore la percepisca come *tridimensionale*. Tuttavia, per semplicità, in seguito si utilizzerà un approccio formale: la composizione fotografica e la composizione cinematografica verranno trattate come bidimensionali. Ma bisogna

Dal punto di vista dipende in larghissima misura l'intera composizione: è sufficiente ricordare i fenomeni di trasmissione della prospettiva geometrica da parte di un obiettivo. La resa della prospettiva può essere 'normale' oppure 'enfaticata', in base alla lunghezza focale: si pensi al fotogramma con l'armonicista in *La madre*, dove viene utilizzato sia un punto di vista particolare, sia una messa a fuoco corta. Si pensi alla locomotiva a vapore che trasporta i soldati dal fronte in *Zvenyhora*, che viene ripresa di sghimbescio.

La pittura, come è ben noto, ha sviluppato certe leggi di composizione che si basavano sul raggiungimento di un cosiddetto equilibrio.

Questo è il principio di una tipica composizione 'da cavalletto', una composizione di elementi fermi, pensata per far sì che negli occhi dello spettatore o non si crei nessuna impressione di movimento, o che questo movimento venga bilanciato da una massa ferma e inerte o da un movimento opposto. Si tratta, ovviamente, di un calcolo del tutto comprensibile per un dipinto fermo, da cavalletto. Tuttavia, anche in pittura, già da tempo molti artisti hanno deliberatamente violato questi canoni dell'immobilità: basti ricordare Degas (da cui, per inciso, può imparare tanto anche un regista contemporaneo), con le sue figure di ballerine completamente sbilanciate (da un punto di vista compositivo) e, per questo, fluttuanti e vive. Specialmente nel cinema, dove gli elementi della composizione sono in movimento, non ci si può accontentare di una tradizionale composizione pittorica. Serve una composizione cinematografica propria.

Rispetto alla composizione pittorica, quella cinematografica sarà *integrale*. La normale composizione di ogni fotogramma del film deve partire dalla struttura del fotogramma precedente in modo chiaro, semplice e appropriato e allo stesso modo determinare quella del fotogramma che segue. La compo-

sizione di ogni fotogramma deve tener conto, nella sua progettazione, della 'memoria' di chi guarda il film, che si estende sia verso ciò che è già stato visto, sia verso quel che si vedrà. La curvatura del metro di pellicola, ad esempio, darà la somma del metro intero, quella somma percepita dallo spettatore, "formata" dalla composizione di ciascuno dei 52 fotogrammi nel loro movimento nel tempo. Questo perché, chiaramente, la struttura di ogni singolo fotogramma può essere anche completamente opposta alla struttura pittorica canonica. Lo spettatore percepisce il film sommariamente, e non come un insieme di singoli fotogrammi. E anche relativamente ai suoi compiti, la composizione cinematografica è dinamica, al contrario di quella pittorica, che è statica. Di questi termini, dinamico e statico, che di fatto non sempre definiscono concetti opposti, discuterò ulteriormente in relazione al ritmo della composizione. Pertanto, non bisogna trarre conclusioni troppo affrettate.

Posso formulare solo parzialmente le sfide dell'operatore e del regista riguardo alla composizione del fotogramma. Non esistono ancora nella composizione cinematografica né leggi, né canoni. Rispetto ai canoni pittorici, saranno infinitamente più complessi (segno di integrità). Quindi, per ora, per analogia con l'equilibrio pittorico possiamo provare a formulare una sola legge: *l'obiettivo della composizione cinematografica deve essere quello di dare allo spettatore l'impressione di un movimento comprensibile e appropriato, che sia in rapporto organico e armonioso con tutti gli altri movimenti e gli elementi fermi della composizione; questo movimento dominante fondamentale² deve essere strutturato in modo compositivo ed essere allineato con precisione al compito semantico di un dato segmento del film, ma anche basarsi su un certo ritmo, anch'esso predeterminato.*

Come possiamo vedere, persino questa semplicissima prima formula della composizione cinematografica è tutt'altro che semplice. Questo conferma ancora una volta quello che continuo a ripetere senza sosta: il cinema è la più complicata delle arti e

ricordare che questa è, in realtà, una deliberata semplificazione della questione, che viene ammessa per via della sua estrema complessità. Occorre ricordare che in futuro bisognerà creare una teoria della composizione cinematografica che sia solo tridimensionale, perché a differenza di quella fotografica, la composizione cinematografica non si limita a lavorare con luci e ombre, ma comprende anche il *movimento in tre dimensioni*. Tra l'altro, questa è un'altra prova che la stereoscopia non è necessaria all'arte cinematografica.

² Ovviamente, ce ne possono essere più di uno, oppure un movimento può combinare insieme più oggetti, ecc.

richiede un colossale lavoro di ricerca, di lotta cosciente con le immani difficoltà che si incontrano sulla strada del suo sviluppo.

Sulla linea puramente semantica della composizione, bisogna innanzitutto definire la scala della ripresa fotografica: con una scala maggiore o minore (il piano) si definisce chiaramente l'importanza semantica dell'oggetto rappresentato. Poi segue il punto di vista: ad esempio, quando al regista serve mostrare ciò che vede il protagonista dal quinto piano, la ripresa si muove dall'alto da una giusta altezza, e così via.

Allo stesso modo, anche l'illuminazione è di grande peso nella trasmissione del significato.

Tralasciando gli esempi più semplici, come quando mettiamo in evidenza e sottolineiamo illuminando più degli altri un punto o l'altro della composizione (è necessario farlo prevalentemente quando non è possibile sottolineare compositivamente il punto necessario attraverso il primo piano) — ricordiamoci almeno dell'importanza del modo in cui viene illuminato il volto umano con le sue espressioni, e il potere dell'illuminazione all'interno della sfera decorativa, ecc. [...].

Un peso particolare nella composizione viene acquisito dal ritmo. In base alle caratteristiche tecniche il ritmo può essere suddiviso in ritmo dinamico e statico. Il primo è un elemento di tutte le arti che hanno uno svolgimento *nel tempo*, cinema compreso. Il secondo è il ritmo della pittura, dell'architettura, vale a dire delle arti da cavalletto. La composizione cinematografica deve operare non solo con oggetti mobili, ma anche con oggetti fermi. Vale a dire che in un'opera cinematografica vengono impiegati entrambi i tipi di ritmo. Per questo varrebbe la pena di prenderli entrambi in considerazione, almeno brevemente.

Il ritmo dinamico viene definito, in poche parole, come la disposizione nel tempo di elementi che influenzano l'impressione della persona in un ordine, che viene adattato a certe basi prettamente biologiche della psiche umana. Il concetto della disposizione ritmica oppure aritmica poggia su queste basi.

Come di fatto si realizzi questa dipendenza, in quali parti precise della nostra psiche affondi le sue

radici, sono questioni quasi del tutto inesplorate. Allo stesso modo non viene studiata nemmeno la domanda di cosa ci sia di naturale e innato nella percezione della ritmicità, e cosa sia comparso nell'ordine dello sviluppo di queste capacità naturali nella persona percettiva. L'affermazione stessa del fatto che la capacità di percepire la ritmicità non è esclusivamente e totalmente naturale, emerge dal fatto che la comprensione e la percezione di una certa forma di ritmicità sono diverse per persone di educazione, razze e individualità diverse. Questa comprensione e questa percezione da parte di diverse persone si differenziano in modo molto significativo sia per quanto riguarda l'intensità, sia per la varietà di sfumature e la ricchezza nei confronti della consapevolezza onnicomprensiva di una data forma di ritmicità. Quello che viene da me percepito come una certa forma di ritmicità, verrà percepito da voi lettori *complessivamente* come quella stessa forma di ritmicità, in quanto siamo persone che condividono la stessa cultura (utilizzo questa parola nel suo senso più ampio) ma, *necessariamente*, con delle differenze: ogni coppia di individui presenta necessariamente delle differenze. Queste differenze saranno minime. Quando una certa forma di ritmicità viene percepita comunemente da persone di diverse direzioni culturali, supponiamo, ad esempio, il cinese e l'europeo, persino *relativamente* acculturati in ugual misura, le differenze saranno significativamente maggiori. E quando esistono delle differenze nelle culture non soltanto sulla linea della direzione, ma anche sulla linea dello sviluppo, e delle forme generali, le differenze diventano grandissime. Ma per mettere in scena le relative esperienze, di una complessità estrema, su questa linea di confronto, si potrebbe individuare in una certa forma ritmica quei suoi elementi che potrebbero sopravvivere a qualsiasi differenza tra gli individui ricettivi, in modo da poterli considerare come quelli generalmente necessari per tutte le persone e, successivamente, come quelli necessari per una determinata razza, per un determinato livello di cultura, e così via. Tali esperienze ancora non si praticano. È noto soltanto che ogni singola cultura possiede le proprie forme intrinseche, a essa caratteristiche come le più ritmiche, definite piuttosto

sto accuratamente, individuali. Ad esempio, il ritmo della canzone popolare ucraina, i ritmi della musica orientale, il ritmo del jazz nero e così via. È inoltre noto che, con l'avanzare della cultura, aumenta anche la capacità di percepire una quantità sempre maggiore di svariate forme ritmiche. In questo, tra l'altro, c'è uno dei fondamenti delle previsioni più ottimistiche sul futuro dell'arte: queste forme sono innumerevoli nel senso letterale di questa parola e non importa quanto in alto possa elevarsi la cultura umana, quale percorso e direzione intraprenda, ancora a lungo la vera arte, nel suo fondamento ritmico, sarà l'avanguardia di ogni cultura.

Dunque, solo quel ritmo fondamentale che permea l'universo, il più semplice formalmente, deve essere riconosciuto come un certo ritmo assoluto. E, parlando di tutte le sue infinite declinazioni, di forme complesse, differenziate, bisogna tener conto della loro necessità e comprensibilità soltanto per un certo livello contemporaneo di cultura e le sue variazioni.

Il ritmo è la via più breve per arrivare alla coscienza dello spettatore, ovvero il ritmo è una cosa assolutamente appropriata, e per questo anche necessaria. Questo è il ragionamento fondamentale su cui basare l'importanza categorica della composizione ritmica.

Il ritmo dinamico della composizione viene determinato dalla semantica e, come il montaggio, in una certa misura egli stesso definisce la semantica.

Poiché il tema del ritmo è, forse, il più complesso e il meno chiaro di tutti i temi dell'arte, tralasciando il fatto che del ritmo parlano letteralmente tutti, dovrò operare in seguito il più possibile con degli esempi concreti. Persino con questo metodo chiedo ai lettori una certa attenzione e concentrazione [...].

L'esempio più semplice della composizione cinematografica ritmico-dinamica lo possiamo vedere nel moto rettilineo di un singolo oggetto abbastanza visibile su uno sfondo monotono, ad esempio, un treno nella steppa. Prendiamo due casi principali: a) la ferrovia corre parallelamente all'orizzonte (orizzontalmente) e b) la ferrovia corre dallo spettatore in profondità dello schermo verso l'orizzonte (verticalmente). Nel primo caso avremo il moto *regolare* di

vagoni *monotoni* in una direzione.

La linea ritmica è a zero e orizzontale³. Se si fa vedere in questo modo un treno infinito, lo spettatore si addormenta. Nel secondo caso il treno può muoversi o verso lo spettatore oppure allontanarsi da lui. Nel primo caso, a causa dell'aumento (secondo le leggi di prospettiva) delle *dimensioni* del treno e della sua *velocità*, la linea ritmica si muove progressivamente verso l'alto⁴ e la tensione dello spettatore aumenta.

Nel caso del movimento del treno in profondità la linea ritmica si abbassa gradualmente, la tensione scende, perché il secondo fattore (la dimensione del

³ In seguito, userò abbastanza spesso la definizione grafica delle forme e delle dipendenze ritmiche. Per questo, ricordo la base di tale definizione. La linea 'curva' (può essere anche una linea retta) indica convenzionalmente la variazione di una certa funzione in base alle differenze che si creano nei dati che sono fattori di questa funzione. Ad esempio, la curva più conosciuta da tutti, la curva della febbre durante una malattia, ha come propri fattori (geometrici): il tempo (viene tracciato lungo l'asse orizzontale), e la lettura del termometro (lungo l'asse verticale). La misura dei fattori viene indicata in una scala convenzionale sulla base di due linee — orizzontale e verticale (le coordinate). Dal punto che indica, diciamo, "1° dicembre" (sull'asse orizzontale) viene tracciata una linea verticale. Dal punto che indica 38,2° (sull'asse verticale), la temperatura che il malato aveva il 1° dicembre, viene tracciata una linea orizzontale. L'intersezione di queste due linee darà un punto. Collegando in questo modo tutte le rispettive coppie di punti dei fattori, avremo una serie di punti, l'unione dei quali darà luogo a una curva. Questa curva non mostrerà, in realtà, la dipendenza funzionale di qualcosa dai nostri fattori, ma sarà soltanto un'indicazione grafica del movimento della temperatura. Ma il tracciare la curva non cambierà neanche nel caso in cui questa stessa curva indicherà convenzionalmente una qualche grandezza variabile presente come, ad esempio, il potere di impressionare lo spettatore, nel nostro caso. Il metodo della determinazione grafica è il più semplice per determinare la dipendenza causale, ma nei casi così complicati come la questione della ritmicità, bisogna, ovviamente, ricordarsi dei suoi limiti e della sua convenzionalità. Per spiegare, d'ora in poi, il significato che attribuirò alle mie definizioni grafiche, spiego questo primo caso. I fattori (esterni) della nostra percezione del ritmo in questo caso sono due. Uno è il tempo. Ci accordiamo di tracciarlo sull'asse orizzontale. L'altro è l'impressione provocata da ogni singolo vagone, lo tratteremo sull'asse verticale. Abbiamo un movimento regolare del treno, vale a dire che i vagoni nuovi appaiono sullo schermo a intervalli di tempo regolari, ad esempio, dopo ogni quinto di secondo. Tracciamo sulla coordinata orizzontale questi intervalli di tempo, i quali saranno tutti determinati da segmenti uguali della linea. Da ogni punto immaginiamoci una linea verticale, sulla quale è tracciato il significato del secondo fattore. Questo secondo fattore ha una grandezza stabile, perché i vagoni sono uguali, ovvero otteniamo una serie di punti che saranno tutti sulla stessa altezza sopra la coordinata orizzontale e, quando andiamo a unire questi punti, otteniamo la curva del ritmo, anch'essa orizzontale e semplice (per semplicità non prendo in considerazione gli intervalli tra i vagoni che, a dire il vero, influenzando sul secondo fattore, renderanno questa linea in una certa misura ondeggiante).

⁴ L'aumento del valore del secondo fattore.

treno, la velocità del movimento) diminuisce. Questo esempio è il più elementare, ma ognuno può, prestando la giusta attenzione alla questione, fare delle prove e determinare nei film di qualità forme ritmiche più complesse nelle singole inquadrature, in combinazione con le inquadrature contigue, e così via. Purtroppo, le inquadrature ritmiche non capitano abbastanza spesso, inoltre frequentemente il ritmo di un'inquadratura fa perdere ritmo all'altra. Tuttavia, soltanto questo lavoro di osservazione e analisi può aiutare a rendere l'idea di quello che è il ritmo nella composizione cinematografica. Questa idea non può essere resa, in nessun modo, a parole. Mentre il ritmo dinamico è una cosa relativa, il ritmo statico è già una denominazione totalmente convenzionale. Perché è del tutto impossibile immaginare il ritmo *fuori dal tempo*. Per questo, il ritmo è possibile soltanto in movimento. Ma la coscienza umana non può immaginare proprio niente, per così dire, al di fuori dal tempo. Il concetto, o l'idea, del tempo — così come dello spazio — non potrà mai essere un concetto a sé, slegato dagli altri concetti, dalle altre idee. Un quadro immobile e statico una persona se lo immagina soltanto nel tempo, e da qui vengono le radici del concetto di 'ritmo statico'. La persona immagina i movimenti in un quadro fermo, "percepisce la linea come una conseguenza del *movimento* di un punto" (M. Ginzburg) e così via. Ginzburg propone il nome di ritmo 'dinamico passivo' al posto di 'statico'.

Sarebbe più giusto, secondo me, chiamare questo aspetto del ritmo 'dinamico immaginato', in quanto la dinamicità esiste qui soltanto nella nostra immaginazione. Propongo di aggiungere anche il nome di 'concettuale': questo ritmo è un prodotto del processo finito di comprensione di un dato oggetto (quadro, eccetera).

Il fatto è che da parte nostra il ritmo statico o dinamico immaginato può essere percepito anche nel *processo stesso di percezione* dell'oggetto (una percezione ottica, ovviamente). Questo ha una causa puramente tecnica: l'angolo troppo piccolo (circa 2°) di vista nitida del nostro occhio, grazie al quale riconosciamo un oggetto analiticamente, per piccole parti. Dunque, *muovendosi* con la vista su un dato

oggetto (ad esempio, un grande edificio), possiamo percepire il vero ritmo dinamico *durante* questo *movimento degli occhi* (o dell'edificio *davanti* agli occhi). Ad esempio, un caso tipico: una grande quantità di finestre, affiancate l'una all'altra, disposte in un giusto ordine e su una stessa linea; durante il movimento lungo questa linea si creerà un'impressione ritmica dinamica, identica a quella creata dal movimento del treno nel nostro primo esempio. Questo ritmo statico (in quanto è un attributo di un oggetto fermo) propongo di chiamarlo 'ritmo dinamico immaginato percettivo'.

È evidente che bisognerà affrontare tutti questi tipi di ritmi durante la composizione del fotogramma cinematografico.

Il compito della ritmicità dinamica immaginata della composizione è duplice.

Sulla linea del ritmo dinamico immaginato *percettivo* la composizione, nella maggior parte dei casi, ha un compito del tutto analogo a quello della linea del ritmo dinamico puro. Questo ritmo si manifesta più spesso in casi di movimento sullo schermo di oggetti fermi per loro natura (ad esempio, edifici e via dicendo, ripresi con una cinepresa mobile). Nei casi in cui gli oggetti siano degli elementi fermi della composizione (fermi sullo schermo), il peso di questo tipo di ritmo diminuisce perché lo spettatore, che vede lo schermo da un angolo relativamente ristretto, farà più attenzione agli oggetti che si muoveranno. Di certo, questo peso c'è e, come vediamo, dipende anche dalla distanza dello spettatore dallo schermo (perché da questo dipende l'angolo sotto il quale lo schermo viene osservato), — una circostanza alla quale non si presta alcuna attenzione.

Sulla linea del ritmo dinamico immaginato *concettuale* il compito della composizione cinematografica è uguale al compito di ogni opera *statica*: la composizione deve essere progettata in modo da garantire che nella mente dello spettatore, dopo aver condotto interamente questa composizione alla sua coscienza, si crei un concetto finito, permeato da una certa forma di ritmo *dinamico*.

Il compito dell'autore di una composizione cinematografica viene significativamente complicato dalla necessità di unire i ritmi dinamici immaginati con

il ritmo dinamico vero. Questa unione può essere *armoniosa*, nel cui caso i ritmi si armonizzeranno in un ritmo generale, rafforzato e arricchito. Al contrario, si possono unire i ritmi *sui contrasti*, e quindi un certo ritmo verrà messo in evidenza da altri ritmi contrastanti. L'unione, infine, può essere ancora di un altro tipo, quando cioè uno dei ritmi viene sottolineato, mentre gli altri servono soltanto come uno sfondo non attivo.

Immaginiamo, ad esempio, che il nostro treno si muova nella profondità dello schermo in un tunnel: il ritmo dinamico immaginato (concettuale) del tunnel e il ritmo del movimento del treno *verranno composti*. A ogni annotazione del secondo fattore (dell'impressione diretta provocata dal treno) in ogni momento *verrà aggiunta* l'impressione provocata dal punto del tunnel che il treno sta attraversando, e di conseguenza la curva del ritmo salirà in alto (o scenderà in basso) sotto un angolo maggiore rispetto al caso del treno nella steppa. Nello stesso esempio, quando il treno si muove attraverso un campo, la curva tranquilla (orizzontale) del ritmo dinamico immaginato concettuale della linea dell'orizzonte entra in contrasto con la linea ritmica del treno e la sottolinea. La sottolinea e non la attenua, perché il treno, in tutti i sensi, è la cosa più significativa di questa composizione rispetto alla lontana linea dell'orizzonte.

Se si facesse una ripresa tale da rendere questa linea poco visibile (ad esempio, fare una piccola sovraesposizione oppure riprendere l'orizzonte lontano senza il filtro di luce), diminuendo cioè in maniera significativa il suo significato compositivo in confronto a questo significato del treno, anche il suo significato ritmico diminuirebbe, ed essa giocherebbe un ruolo soltanto di sfondo. Ci si può poi immaginare che lungo l'orizzonte si ergano delle montagne che aggiungono l'impressione anche del ritmo immaginato *percettivo*: allora in quest'ultimo caso questi ritmi dinamici immaginati fungeranno da *sfondo* per la linea ritmica dinamica vera del movimento del treno.

La questione del ritmo nella composizione è talmente complessa che mi limito deliberatamente soltanto a delinearla e a tracciare approssimativamente i primi passi da intraprendere sulla stra-

da dell'elaborazione di una futura teoria dell'arte cinematografica.

Per affrontare la questione dell'organizzazione fotografica di un film è necessario esaminare le tecniche fondamentali a cui si fa ricorso durante le riprese. Queste tecniche sono le seguenti: il diaframma, l'oscuramento, la dissolvenza, la ripresa attraverso un telo, la ripresa non a fuoco, la ripresa con speciali obiettivi 'artistici', la ripresa con l'aiuto di diversi strumenti ottici come prismi, cilindri, specchi e così via, la ripresa multipla, la ripresa attraverso un mascherino, la combinazione di singole tecniche tra di loro.

La tecnica forse più utilizzata è il diaframma circolare, ma può essere di qualsiasi altra forma. Con il suo aiuto la cornice normale del fotogramma (il rettangolo 3:4) viene distrutta, si trasforma in un cerchio (o in un'altra figura) che si rimpicciolisce progressivamente, arrivando fino a rappresentare un punto e scomparire del tutto, lasciando lo schermo nero. Questo è un diaframma che si schiude. All'apertura avviene tutto il contrario: sullo schermo nero compare un punto, il cerchio cresce fino ad aprire tutto lo schermo normale. L'uso del diaframma nel primo caso viene determinato dalla necessità di concentrare l'attenzione dello spettatore su un certo dettaglio di tutto il fotogramma, per via dell'eliminazione del contenuto che resta. L'uso esatto di questa tecnica è appropriato solo in un caso, quando per le necessità di montaggio, contemporaneamente a questa concentrazione sul dettaglio, serve *portare* progressivamente *a zero* la linea ritmica del montaggio. La tecnica della chiusura del diaframma può essere considerata analoga a una tecnica musicale, quando la melodia finisce con *una* nota che va diminuendo⁵ fino ad arrestarsi del tutto. La tecnica dell'apertura, al contrario, è una melodia che inizia con una nota e si sviluppa con l'aggiunta di note man mano nuove, finché non entra tutta l'orchestra (tutto il fotogramma). Certo, si tratta soltanto di un'analogia. All'apertura del diaframma la curva del montaggio va sempre in salita, perché aumentano i valori di una serie di fattori: il secondo dei fattori com-

⁵ I termini musicali 'diminuendo' e 'crescendo' vengono usati in italiano nel testo [N.d.T.].

positivi, il fattore dell'arricchimento del contenuto, ecc. L'apertura del diaframma a volte viene utilizzata anche con lo scopo di risvegliare l'interesse dello spettatore, intrigarlo. Ad esempio, il diaframma si apre fino a un certo punto e lo spettatore vede come la mano di qualcuno prende una rivoltella, o rompe un registratore di cassa, o fa qualcosa di intrigante. Lo spettatore non sa a chi appartenga questa mano (altrimenti è inappropriato ricorrere a questa tecnica), e il regista per un certo tempo lo mantiene in questo stato teso di curiosità, e poi infine apre tutto il diaframma e mostra il proprietario della mano. Ovviamente, per lo spettatore la scoperta deve essere inaspettata, altrimenti anche questa tecnica è inappropriata.

A questa tecnica si fa un ampio ricorso e non è difficile controllare (particolarmente nei nostri film) come venga utilizzata spesso in modo sbagliato: o non ha una ragione di contenuto, o infrange la corretta linea ritmica.

Anche la tecnica dell'oscuramento viene utilizzata in due direzioni. In realtà, sarebbe più corretto prendere in considerazione due tecniche, come anche nel caso del diaframma — l'oscuramento e lo schiarimento. L'oscuramento è un'analogia al diminuendo di tutta l'orchestra, dal suono pieno alla pausa. Lo schiarimento è l'entrata, il crescendo dalla pausa fino al suono pieno. Già da questa analogia si vede che tale tecnica ha un grande valore di influenza, e deve essere utilizzata con prudenza per non farle perdere questo valore. Purtroppo, molto spesso l'uso dell'oscuramento nei nostri film testimonia soltanto il fatto che il regista riconosce la propria impotenza nel collegare nel modo giusto due fotogrammi nella fase di montaggio. La percezione del fatto che la linea di montaggio si interrompe nel punto dell'unione di due fotogrammi costringe a utilizzare questo metodo di transizione universale: la linea del fotogramma precedente viene portata a zero (oscuramento), mentre la linea del fotogramma seguente si fa partire da zero (schiarimento), e in questo modo nel punto di unione tutte e due le linee si incontrano sullo zero, e tutto riesce bene. È chiaro che in realtà qui non sempre va tutto bene: molto raramente (quando non è espressamente voluto) le esigenze dell'artisticità

richiedono queste pause, momenti in cui si elimina qualsiasi tensione, che sono la conseguenza del fatto che la curva del montaggio viene portata a zero.

Come nella musica un diminuendo non richiede per forza di cose un crescendo che deve seguire, così anche l'oscuramento non richiede di certo che il fotogramma seguente inizi con un effetto di schiarimento. Ma nei casi in cui il regista ammette un tale salto della curva del montaggio (dalla pausa al suono pieno), deve fare particolare attenzione alla *giustificazione* di questo salto. L'oscuramento aumenta, per così dire, la carica del fotogramma che segue, perché lo priva della possibilità di entrare nella coscienza dello spettatore con l'aiuto della curva di montaggio ininterrotta, che alleggerisce significativamente questa entrata. Allo stesso modo, anche lo schiarimento, che provoca anch'esso un salto della curva del montaggio, richiede una giustificazione. Un buon esempio di quando lo schiarimento chiede di essere utilizzato è presente in *Zvenyhora*. Una serie di fotogrammi presenta la sequenza di una vivace sinfonia contemporanea dell'industria che, a ritmo folle, marcia verso il futuro. All'improvviso appare lo schermo nero, un salto che stupisce lo spettatore. Il regista è *obbligato* a giustificare questo salto, questa sorpresa, e lo fa brillantemente: un vecchio ha dissotterrato uno spadone antichissimo e lo osserva trasognato, "...un tempo...". È vero, il salto è enorme — dal vortice potente dell'industrializzazione al romanticismo dell'antica epoca cosacca — e lo spettatore percepisce questo salto come una tecnica di alto valore artistico.

Nell'utilizzo della dissolvenza un fotogramma viene gradualmente sostituito da un altro senza oscuramenti o schiarimenti — il fotogramma successivo va a coprire gradualmente quello precedente, fino a quando quest'ultimo non scompare del tutto. Anche questa è una tecnica di grande influenza, e per questo anche di grande pericolo. Qui non ci sono pause e non ci può essere, a quanto sembra per ragioni formali, nessun salto. Ma è questo il punto: il salto ci può essere, e spesso c'è. Utilizzando questa tecnica, è necessario prestare *particolare* attenzione alla continuità della linea di montaggio nel punto di unione, perché questa unione non avviene istanta-

neamente nel punto di attacco, ma durante un certo periodo di tempo, quando *entrambi* i fotogrammi sono contemporaneamente presenti sullo schermo. Ogni errore qui è particolarmente visibile, sono particolarmente visibili le relazioni reciproche della linea di montaggio in entrambi i fotogrammi, sono particolarmente visibili anche le relazioni reciproche della loro composizione formale, perché i fotogrammi *si sovrappongono* l'uno all'altro. Ogni salto non giustificato darà nell'occhio, anche a uno spettatore non esperto. Mi ricordo un film estero in cui il regista continuava a utilizzare la dissolvenza per la transizione da piano a piano (vale a dire nei cambiamenti della scala di ripresa). Questo utilizzo era totalmente irragionevole e irritava moltissimo persino gli spettatori ordinari. Osservando attentamente i nostri film, si possono trovare tante di queste insensatezze. La principale forma corretta dell'utilizzo della dissolvenza si trova nella combinazione dei fotogrammi, le cui composizioni e le linee di montaggio si adattano bene l'una all'altra *senza* salti. Allora, le dissolvenze fanno confluire in maniera totale la linea di montaggio generale, il flusso generale della narrazione in un corso continuo, fluido e tranquillo. Questo provoca un'impressione epica. I salti, così come anche in altre tecniche, devono essere necessariamente giustificati. Ad esempio, si può mostrare adeguatamente un incubo quando, fotogramma dopo fotogramma, compariranno a salti gli spettri più inattesi, perché allora una serie di dissolvenze — in grado di unire la grande varietà di cose diverse in un'unità di montaggio — farà immaginare il sogno. Il fatto stesso di unire nel modo sballato i salti tra loro con questa tecnica creerà la dovuta immaginazione fantastica del sogno, o dell'incubo (certamente, questo può essere usato anche in una narrazione di tipo fiabesco, ecc.).

Quando, idealmente, non è necessario, o è persino nocivo dal punto di vista dell'artisticità essere molto precisi nel lavoro di inquadratura con l'obiettivo, si utilizzano alcune tecniche per diminuire la cura del dettaglio: riprese attraverso un telo di diverso spessore, riprese senza una precisa messa a fuoco e utilizzo di obiettivi di vario tipo (o di strumenti ottici per gli obiettivi) che non possiedono una piena correzione

ottica.

In base allo stile generale pensato per l'organizzazione fotografica, a volte tutto il film viene ripreso con qualche tipo di obiettivo artistico, con l'eccezione di quei fotogrammi che vengono ripresi in scala molto piccola e che richiedono una grande quantità di dettagli. Tutto il film *L'ultima risata*, a parte i piani generali delle strade e del cortile, è ripreso con l'obiettivo con aberrazione cromatica, il che ha significativamente elevato l'artisticità della sua organizzazione. Nella maggior parte dei casi, poi, tutti i metodi che prevedono di rendere l'inquadratura più sfumata si utilizzano solo nei primi piani, dove dettagli inutili (come, diciamo, i pori della pelle sul viso di una bella donna) spunterebbero con troppa insistenza. I nostri operatori ricorrono spessissimo all'utilizzo di un telo, una tecnica che, ad esempio, la fotografia artistica da cavalletto ha da tempo abbandonato in quanto la considera imperfetta. Il telo, semplicemente, offusca tutti i dettagli in misura variabile, a seconda dello spessore, senza aggiungere né plasticità al disegno, né carattere alla resa di luci e ombre. Per questo il telo come tecnica estetica è stato quasi del tutto abbandonato in Occidente. Ma, dato che permette vari livelli di ombreggiatura, è una tecnica molto utile per speciali compiti artistici, in tutti quei casi in cui il regista deve mostrare qualche categoria di percezione particolare. Ricordatevi la leggenda che viene raccontata dal vecchio in *Zvenyhora*. L'utilizzo di un telo spesso (più alcune altre tecniche) crea l'effetto di una totale irrealtà del racconto, il che era, appunto, compito dell'autore.

Per il raggiungimento della più alta verità artistica nella trasmissione sia dei contorni, che delle relazioni reciproche tra luci e ombre, la cosa migliore, come avevo già indicato, è l'uso di un obiettivo speciale, quello cromatico non corretto.

Ogni obiettivo rende la nitidezza massima del disegno soltanto quando è installato a una distanza esatta dalla pellicola. La sua installazione a una distanza diversa risulterà in una sfocatura, tanto più grande quanto più grande sarà l'errore commesso. Non si raccomanda, però, di raggiungere la sfumatura dei contorni della trasmissione in questo modo, perché la sfocatura causata dall'installazione dell'o-

biiettivo non a fuoco è molto sgradevole. Ma in casi particolari si può utilizzare questa tecnica con molta abilità, come in quella stessa leggenda in *Zvenyhora*, dove tutto il mondo circostante è ripreso, nella maggior parte dei casi, sia attraverso un telo, sia non a fuoco. L'impressione finale è un senso totale di irrealtà e immaterialità anche di quel mondo circostante, cosa del tutto comprensibile, anche perché la leggenda viene raccontata da un vecchio, un contadino non istruito che aveva un'idea piuttosto chiara delle persone che vivevano in quell'epoca (lui stesso era come se visse tra loro e, in ogni caso, proiettava se stesso in quei tempi passati), ma non poteva immaginare realmente il loro mondo circostante.

I metodi di deformazione durante l'interpretazione (in realtà, anche lo sfocamento è già una deformazione) sono i più diversi. L'aggiunta all'obiettivo ordinario di un vetro ottico, cesellato sul cilindro, causerà l'allungamento dell'oggetto di ripresa in una direzione perpendicolare all'asse del cilindro. Per questo stesso motivo si ricorre all'uso di forme cilindriche, coniche e specchi, ecc. L'uso di tecniche di deformazione è ingegnoso nei casi in cui sia necessario trasmettere una percezione anormale della realtà, e l'utilizzo di un mezzo piuttosto che di un altro è determinato dalle esigenze del caso. Gli spettri dei sogni, le allucinazioni, le immaginazioni terrificanti sotto l'effetto dell'ebbrezza, della malattia *et similia*, che danno una serie infinita di variazioni di percezione della realtà, possono benissimo essere interpretati con i mezzi del cinema. Qui il cinema non ha concorrenza.

Su uno stesso segmento di pellicola si può realizzare qualsiasi quantità di scatti, che verranno sovrapposti l'uno all'altro. Questo metodo di ripresa combinata viene utilizzato piuttosto ampiamente nei casi più vari: iniziando dai trucchi, dove questa combinazione può essere presa in esame soltanto da uno specialista (come, ad esempio, nel film *Il piccolo Lord*, in cui Mary Pickford allo stesso tempo interpreta sia il piccolo lord che sua madre), fino ad arrivare ai casi in cui tale combinazione è ben presente e persino sottolineata. Una grande quantità di compiti può essere risolta esclusivamente con questo metodo. Prendiamo ancora una volta d'esempio

quella stessa leggenda in *Zvenyhora* (tocca spesso ritornare a questo film: per prima cosa è conosciuto da tutti, poi è fatto bene, e in esso è ampiamente utilizzata la *palette* cinematografica), che offre dei buoni esempi dell'uso ingegnoso di ripresa combinata. Tutto il film è realizzato come minimo a una ripresa doppia, dove una è a fuoco (le persone), mentre l'altra è oltre la messa a fuoco e attraverso il telo. Alcune sue parti sono realizzate a ripresa multipla: una confusione totale di persone, armi, carri, contadini e così via, che provoca la giusta impressione della narrazione confusa del vecchio. La tecnica della ripresa multipla viene utilizzata anche con lo scopo di arricchire il fotogramma dal punto di vista del contenuto o della composizione, per così dire, per aumentare l'orchestra. In *Zvenyhora* vengono riprese in questo modo le sequenze che meritano di essere chiamate 'solenne marcia industriale'. Qui l'arricchimento del fotogramma crea un'impressione del tutto analoga al grande rafforzamento del suono dell'orchestra, che è assolutamente necessario per la resa dell'enorme movimento invincibile, della tensione di produzione, dei milioni di cavalli vapore. Contare almeno approssimativamente quei casi, dove serve, e dove non serve utilizzare la ripresa combinata, non è possibile per ovvi motivi: le possibilità puramente tecniche (ricordatevi che la tecnica aumenta la *palette* artistica) di questo metodo non sono ancora state lontanamente utilizzate. È ancora poco diffuso, ad esempio, l'uso di 'mascherini', vale a dire di rivestimenti, che ricoprono una certa parte del fotogramma durante una ripresa, in modo che in questa parte ricoperta verrà poi ripreso quello che serve. Non è ancora entrata del tutto in uso la tecnica del 'mascherino mobile' (troppo complicata e specifica per essere spiegata qui), che ho da tempo proposto ai nostri operatori, con l'aiuto della quale si possono riprendere cose tanto incredibili come, ad esempio, l'attore ingrandito o rimpicciolito di alcune volte in un ambiente circostante di dimensioni assolutamente normali con delle persone ordinarie ecc. Le possibilità, ripeto, sono davvero tante e non è possibile prevederle tutte.

Durante le riprese con un apparecchio cinematografico sulla pellicola si ottengono circa 16 singoli

scatti al secondo. Quando il positivo viene proiettato sullo schermo, normalmente la proiezione viene realizzata alla stessa velocità. Se durante la ripresa giriamo la scatolina dell'apparecchio, diciamo, due volte più velocemente, avremo 32 scatti al secondo, che richiederanno non più uno, ma due secondi di proiezione. Ovvero, sullo schermo vedremo un movimento due volte più lento rispetto alla velocità del movimento dell'originale. Nella ripresa con una velocità minore rispetto a quella normale, al contrario, il movimento sullo schermo sarà accelerato. L'utilizzo di queste tecniche porta a dei risultati a volte molto ingegnosi, che non possono essere raggiunti con nessun altro mezzo. Il metodo più vecchio e più frequente è quello della ripresa ritardata (l'accelerazione sullo schermo), che si utilizza solitamente per raggiungere un effetto comico: una persona in fuga corre per la strada con una velocità non umana. Questo metodo viene utilizzato in maniera ingegnosa, con uno scopo completamente diverso, da Pudovkin nel film *La madre*: nel momento in cui la madre viene investita dai cosacchi e calpestata dagli zoccoli dei cavalli, nell'immaginazione della madre in fin di vita alcuni profili frammentari di cosacchi a cavallo attraversano lo schermo con la velocità di un lampo. Anche il metodo di ripresa accelerata può creare sia un'impressione comica che tragica e via dicendo, a seconda del contenuto del fotogramma e del metodo della sua presentazione da parte del regista. Nel film *I tre moschettieri* di Max Linder il protagonista si affretta a cavallo da Londra a Parigi, portando una collana alla regina, ed ecco che all'abbeveratoio, da dietro il trogolo salta fuori l'inviato del cardinale con un'enorme siringa, e la affonda nella groppa della bestia. Il protagonista salta sul cavallo, parte e, all'improvviso e con una straordinaria lentezza, il cavallo inizia non a saltare, ma a fluttuare nell'aria. Un altro esempio è l'inizio di *Zvenyhora*, dove anche le figure degli *haidamaka*⁶, e poi quella del vecchietto, fluttuano una alla volta sullo schermo. Questo ha senso sia per il raggiungimento di una determinata architettura ritmica pensata in anticipo,

che per il raggiungimento dell'impressione di una certa epicità e irrealtà, propria della leggenda. Anche nel racconto della leggenda in questo stesso film è ampiamente utilizzata questa tecnica: una spada si abbassa su una testa per quasi un minuto intero, e via dicendo. In questo caso tale tecnica sottolinea anche quel carattere fantastico della leggenda necessario al regista.

In precedenza, avevo già menzionato che durante la composizione del fotogramma bisogna ricordarsi che ogni film vive sotto forma di fotogrammi, racchiusi in una cornice con un rapporto tra i lati di 3:4. Nella maggior parte dei casi queste cornici provvidenziali sono ferme. Ma è piuttosto facile evitarle con l'aiuto di 'mascherini' — pagliette non trasparenti con un ritaglio della misura e della forma necessaria, che vengono installate proprio davanti alla pellicola durante la ripresa. Con questi 'mascherini' si realizzano dei fotogrammi separati in maniera netta e di varie forme. Non si vorrebbe, perché è vergognoso per la nostra avversione all'artisticità, ma dobbiamo constatare che nelle serie di 'mascherini' di varie forme in dotazione a ogni nostro operatore sono presenti anche 'mascherini classici': il 'binocolo', ovvero due cerchi, e la 'chiave', che di fatto è la fessura del lucchetto. Sia l'uno, sia l'altra sono delle sciocchezze da analfabeti, perché guardando dentro un binocolo non si vedranno mai due cerchi, e guardando nella fessura di una serratura non si vedrà mai la forma di una chiave, ma questi 'mascherini' vengono conservati, e l'unica loro utilità è l'inappellabile conferma della nostra spaventosa e pericolosa ignoranza artistica e l'assenza di gusto.

Un particolare tipo di 'mascherini' è rappresentato da quelli che si installano davanti all'obiettivo. Se si posizionano vicino all'oggetto ripreso, il risultato è la sfumatura dei contorni.

Vengono realizzati o in bianco, o in nero (o con una gradazione che va dal trasparente, centrale, al rosso dei lati).

Nel primo caso, le cornici del fotogramma vengono persino sottolineate, poiché tutti i lati del fotogramma saranno bianchi e il contorno dell'oggetto ha una giusta intensità soltanto nella parte centrale. Per fortuna, questi mascherini vengono utilizza-

⁶ I gruppi ribelli formati da cosacchi e contadini contro la nobiltà polacca nella parte dell'Ucraina situata sulla riva destra del fiume Dnepr, attivi nel XVIII secolo [N.d.T.].

ti piuttosto raramente, quando l'operatore ha una tendenza verso un'estetica di poco valore e segue la linea dei fotografi provinciali, che tuttora amano presentare questi 'biglietti da visita': la testa e le spalle in centro, le nuvole attorno, e tutto si dissolve gradualmente nella carta bianca dei lati.

L'utilizzo del 'mascherino' nero ha un grande valore compositivo, perché distrugge una categoria fondamentale della composizione formale che è la cornice. La cornice fa emergere il film dal deserto nero, dall'oblio che lo circonda. Il 'mascherino' nero fa scomparire il confine esatto tra il film e questo nero vuoto. È una tecnica piuttosto rischiosa, perché l'occhio, che non vede la cornice, non vede il punto d'appoggio (la testa di ponte) per la composizione e perciò non può percepirla, e inevitabilmente deve trovare abbastanza contenuto in altre componenti elementari del fotogramma: la resa di luci e di ombre sulla linea dell'organizzazione e l'interpretazione degli attori, il significato, e così via, sulla linea interna. Utilizzare coscientemente tale metodo di limitazione dei mezzi d'influenza può essere fatto soltanto da un maestro sicuro di sé e delle sue tecniche. Nel film *L'ultima risata* e, parzialmente, in *Michael* si possono osservare alcuni ricorsi molto ingegnosi a questa tecnica: tutti i primi piani di Jannings, ad esempio, sono ripresi senza la cornice, — infatti, tutta l'attenzione viene attirata dalla sua interpretazione, ed egli è all'altezza del rischio corso dal regista e dall'operatore. Da noi il 'mascherino' nero non viene utilizzato quasi mai, e questo è un gran bene, perché anche se abbiamo dei registi e degli operatori sicuri di sé, ancora non abbiamo dei veri e propri maestri.

Non si dovrebbe pensare che ciò che è stato scritto in questo capitolo sul problema dell'organizzazione fotografica di un film esaurisca minimamente la questione. In questo ambito ci sono molte difficoltà, di cui a volte non si può nemmeno parlare, e qui bisogna svolgere un lavoro di studio e di ricerca sul materiale visivo disponibile, i fotogrammi stessi. Senza questo lavoro immane dovremo conservare ancora a lungo i nostri 'binocoli' e le nostre 'chiavi'.

◇ **L. Skrypnyk, *Sketches on the Theory of Cinema Art*** ◇
Translated by **Kateryna Mychka**

Abstract

Italian translation of the 5th chapter of *Narysy z teorii mystectva kino* by Leonid Skrypnyk.

Keywords

Ukrainian Film Theory, Formal Composition of the Frame, Rhythm, Filming Techniques.

Author

Leonid Skrypnyk (1893-1929) was a major futurist prose writer, literary and cultural theoretician, photographer. He graduated with an engineering degree from the Kyiv Polytechnical Institute and was involved in flying experiments at an Aerodynamics Institute near Moscow before the First World War. In the Soviet period he worked in Kyiv in the administration of the South-western Railroad and then ran a film laboratory at the Odesa Studio of the All-Ukrainian Photo-Cinema Administration. He published on photography, film, and cultural theory and he was a close collaborator of the Futurist journal “Nova generacija” (New Generation, 1927-1930). His technical education combined with his literary erudition made him a respected figure within the Futurist circles. He authored the first photographer’s handbook in Ukraine *Poradnyk fotohrafja* [Photographer’s guide, 1927] and he was the first to write film theory in Ukrainian *Narysy z teorii mystectva kino* [Sketches on the Theory of Cinema Art, 1928]. As its title suggests, Skrypnyk’s work was mainly concerned with film as an art form. Some of his works appeared under the pseudonyms ‘M. Lans’kyi’ and ‘Levon Lain’. Skrypnyk died prematurely from tuberculosis and left unfinished his book on art and social culture, as well as his novel *Epizod z žyttja čudnoji ljudyny* [Episode from the Life of a Strange Person].

Translator

Kateryna Mychka is currently a doctoral candidate in Germanic and Slavic Studies at Charles University in Prague and Sapienza University in Rome. In her research she focuses on the figure of Serhij Žadan in the context of transformative dynamics of Independent Ukraine. At the State University of Milan in 2020 she graduated in Foreign Languages and Literatures with a thesis on the First World War stories of Ukrainian writer Ol’ha Kobyljans’ka and in 2023 she obtained her master’s degree with a thesis dedicated to the spatial dimension of Serhij Žadan’s novel *Vorošylovhrad*. Her research interests include contemporary Ukrainian literature and translation studies. She is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies and the Czech Association of Ukrainianists. She contributes to “Slava Evropi”, a Ukrainian-language section of the Italian online magazine “Linkiesta” and she is the editor of the Italian version of a multilingual media about Ukraine, “UkraineWorld”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Kateryna Mychka



Elementi stilistici nell'arte cinematografica

Oleksij Poltorac'kyj

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 175-181 ◇

I.

LA stilistica del cinema, ovvero il sistema dei mezzi che permettono di rendere percettibili i fotogrammi del film (così come in letteratura la stilistica rende percepibile il testo dell'opera letteraria) è un problema di grande rilevanza e, al contempo, un capitolo importante della teoria del cinema. Per creare una scienza della stilistica del cinema, o almeno un semplice catalogo degli strumenti cinematografici, bisogna fare un enorme lavoro materiale, bisogna concepire una poetica storica del cinema, seguire la trasformazione della grammatica cinematografica, studiare tutte le pellicole migliori (qui sicuramente sarà difficile evitare la soggettività della selezione, ma questo fatto non dovrebbe spaventarci perché anche nella storia della letteratura la selezione delle opere letterarie degne di essere preservate è stata per certi versi soggettiva) e quindi disporle secondo un ordine rigoroso, catalogare il materiale raccolto.

A oggi questo lavoro non è stato fatto (saranno interessate a svolgerlo le istituzioni di ricerca cinematografica che, purtroppo, ancora non sono riuscite a organizzarsi), e la stilistica del cinema, elaborata scientificamente, non può esistere in quanto tale. Già ora, però, è necessario provare se non ad analizzare, almeno a descrivere alcuni mezzi stilistici che sono ormai diventati parte costitutiva dell'arsenale dell'arte cinematografica.

In questo studio ci soffermeremo su due aspetti dell'arte cinematografica, spesso legati l'uno all'altro. Si tratta del punto di vista dello spettatore e delle immagini cinematografiche.

Che il cinema ai suoi inizi dipendesse totalmente dal teatro è nozione risaputa. Da quest'ultimo ha preso il suo punto di vista, vale a dire quell'angolazione da cui lo spettatore vede una scena o l'altra.

La possibilità di variare i punti di vista a teatro era

ristretta. A seconda dell'azione, lo spettatore vedeva gli attori o sul proscenio, o al centro, o sullo sfondo. In certi episodi di alcune *pièces*, le decorazioni restringevano l'ampiezza del palcoscenico, riducendolo alle misure di una casetta: in quel caso gli attori recitavano in una specie di 'avancorpo' teatrale. Infine, l'odierno sviluppo della tecnica teatrale ha portato negli spettacoli, opere liriche comprese, l'uso del riflettore, che illumina un luogo preciso del palcoscenico guidando l'attenzione degli spettatori ed escludendo temporaneamente le altre aree del palcoscenico. In sostanza, questi sono gli unici accorgimenti del 'punto di vista' nell'arte teatrale.

Agli albori delle sue produzioni, l'arte cinematografica usava solo i punti di vista appena menzionati. Nei primi film, che non erano niente di più che scene teatrali filmate, c'erano solo il primo, il secondo e il terzo piano, usati tra l'altro esclusivamente a seconda delle esigenze tematiche: una conversazione tra due personaggi è meglio filmarla in secondo piano, una scena di massa in terzo piano, e così via.

Quasi subito, però, si è scoperto che la macchina da presa offre tante nuove possibilità rispetto a quelle teatrali. Così sono apparse le prime inquadrature dall'alto, dal basso, in movimento, ecc. Con questi mezzi il cinema rendeva le scene più percepibili, prestava più attenzione alla qualità professionale del lavoro dell'operatore.

Qui la ricerca dell'espressività visiva spingeva, a volte, ad adoperare angolazioni del tutto inaspettate. Parallelamente allo sviluppo della cosiddetta 'fotografia alla Rodčenko' (il nome è estremamente convenzionale, in quanto il russo Rodčenko è solo un epigono talentuoso di alcuni maestri dell'Europa Occidentale come, ad esempio, il prof. Moholy-Nagi¹ o altri), anche nel cinema compare tutta una

¹ László Moholy-Nagi (Bácsborsód 1895 – Chicago 1946) pittore e

serie di opere artistiche con una nozione del mondo esterno completamente nuova, con una percezione originale o, spesso, anche con delle distorsioni capitali. Definire con precisione i principi di applicazione dei punti di vista in tali modelli cinematografici sarebbe compito della sociologia, la quale potrebbe individuare l'elemento distorsivo della natura come peculiare dell'arte borghese che intende abbellire la realtà. Quando nei suoi film Dziga Vertov riprende le gallerie delle miniere situate in orizzontale, le inquadrature sono filmate in tutte e tre le dimensioni le quali, presentando la realtà in un modo nuovo, la alterano completamente e trasformano un traliccio in una specie di borsa a rete per il pane. In quel caso ci troviamo davanti a una lampante espressione di estetismo d'ordine a-funzionale.

Le inquadrature riprese in quel modo hanno giustamente suscitato interrogativi nati dalla sorpresa: perché ci viene mostrato un oggetto in un modo e non in un altro?

Non era sufficiente mostrare un oggetto in modo inedito, il principio di convenienza che sta alla base di qualsiasi mezzo artistico richiedeva una spiegazione del perché in un caso preciso fosse stato usato questo e non un altro punto di vista.

Nel processo di sviluppo endogeno dell'arte cinematografica è stato introdotto il principio dell'uso opportuno dei punti di vista, non più legato direttamente al teatro, ma con una connessione remota ad alcuni dei principi fotografici. Si tratta dei principi dell'inquadratura soggettiva.

Immaginiamoci un episodio girato in due modi: un impiccato in cima a un bastione.

Un primo modo: a) il personaggio guarda, gli vengono i brividi, strizza gli occhi; b) l'impiccato sta sul patibolo.

Un secondo: a) il personaggio alza gli occhi; b) panoramica verticale delle mura del bastione, la parte inferiore del patibolo; c) il personaggio ha alzato lo sguardo, trema; d) panoramica verticale del patibolo, l'inquadratura trema; tutto appare annebbiato.

Lo stesso episodio è girato in due modi diversi, costruiti secondo principi differenti. Il primo è una

fredda dimostrazione oggettiva. Riprendendo il patibolo dall'alto e il personaggio che lo guarda dal basso, avremo punti di vista aggiornati e, tuttavia, con una distorsione psicologica.

L'altro modo, invece, è soggettivo, dimostra realmente il momento in cui il personaggio ha notato l'impiccato. È ben evidente che quest'ultimo è un modo più cinematografico perché il primo consta di due fotografie giustapposte, mentre il secondo ha un montaggio che rispetta l'aspetto psicologico, ma non solo. In questo caso si crea un legame logico tra le inquadrature e ciò giustifica l'uso di un punto di vista o dell'altro.

Questo vecchio modo della 'proiezione oggettiva' era già stato descritto da Potebnja: "la concretezza di ciò che viene offerto in un'opera artistica dipende dall'espressività del punto di vista. Per ottenere il risultato desiderato, bisogna indicare chi esattamente guarda e chi fa quello che si vede. A seconda di ciò, è necessario definire il luogo, il tempo, e presentare chiaramente l'azione nelle varie forme: quelle personali saranno più poetiche rispetto alle forme neutre, impersonali, indifferenti"².

Questa legge formulata per la letteratura andrebbe applicata anche al cinema, luogo in cui assume un significato particolare: leggendo un'opera letteraria, immaginiamo un episodio o l'altro mentre nel cinema lo vediamo effettivamente. Le inquadrature girate dal punto di vista del personaggio ci influenzeranno direttamente, ci avvicineranno alla sua psiche. Basta ricordare la scena di *La corrazzata Potëmkin* in cui un uomo cade sui gradini (la macchina da presa cade in terra e le scale si innalzano a velocità incredibile), oppure nell'*Uomo che ride*, dove il protagonista sembra cadere tra la folla e la macchina da presa scende di qualche metro. Tutti gli spettatori avranno avuto le vertigini durante la visione di queste scene. Si tratta di un potente mezzo di avvicinamento dello spettatore alla psiche del personaggio.

Gli episodi che fanno parte di un film possono essere divisi in tre gruppi principali: 1) oggettivi; 2) soggettivi; 3) immagini del cinema. Soffermiamoci su questi punti.

fotografo ungherese, naturalizzato statunitense, insegnò presso il Bauhaus a Dessau tra il 1925 e il 1928 [N.d.T.].

² A. A. Potebnja, *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, Char'kov 1905, p. 289.

1) *Episodi oggettivi*. Tra questi vanno annoverati gli episodi che devono creare una certa impressione sullo svolgimento dell'azione, dare un quadro generale o trasmettere quelle cose che i personaggi di per sé non sono in grado di trasmettere, per esempio, le circostanze del mistero, quando l'attore non sa qualcosa che è noto agli spettatori (ad esempio, si spezza una corda e i protagonisti non se ne sono resi conto). Come episodi oggettivi bisogna considerare quelli che rendono edotto lo spettatore dell'ambiente in cui si svolge l'azione: l'inquadratura generale del ponte che dovrà saltare in aria (*Amburgo*)³, la ripresa verticale dei quattro piani dell'albergo (*L'ultimo uomo*), l'eliminazione dei confini dei terreni privati (*Il pane*)⁴, ecc.

2) *La descrizione soggettiva* deve sempre avvenire insieme all'azione in corso, perché fornisce la possibilità di influenzare maggiormente lo spettatore. Ricordiamo alcuni singoli episodi: lei spinge lui da una scogliera, lui cade in acqua. Lei guarda (girato sulla verticale) lui che precipita (*Senti, amore mio*). La protagonista getta dalla finestra una collana di perle e la macchina da presa vede l'uomo che l'ha colta al volo (*La donna di Parigi*). Il portiere guarda le vicine di casa che spettegolano su di lui. Qui la panoramica è stata impiegata in modo del tutto giustificato sul piano psicologico: lo spettatore capisce che in quel modo l'anziano portiere lancia uno sguardo perplessito prima a una delle vicine e poi all'altra (*L'ultima risata*). Basta ricordare alcuni splendidi episodi del *Mykola Džerja*⁵, oppure di *La borsa*

*del corriere diplomatico*⁶, in cui veniva rappresentato il delirio dei protagonisti, o ancora gli episodi del *Trova Judy* o *L'ultimo uomo* girati con un'esposizione complessa: queste riprese descrivevano in modo vivido l'ubriachezza.

È interessante notare che nei film ben strutturati, quali per esempio *La donna di Parigi*, troviamo spesso episodi soggettivi. Evidentemente un grande maestro del cinema come Chaplin ha tenuto conto della potente capacità di influenza di questo strumento.

3) *Le immagini del cinema*. Più avanti parleremo nel dettaglio della risorsa delle immagini cinematografiche. Qui sottolineiamo soltanto che nei film di oggi lo studioso del cinema incontra spesso un prodotto visivo dell'immagine filmica trasferito dalla letteratura. Un esempio banale di tale immagine: un *pince-nez* che oscilla sulla corda corrisponde alla situazione del medico-boia, giustiziato dai marinai (*La corrazzata Potëmkin*). La questione della rappresentazione adeguata di un'immagine sullo schermo è assai complicata. A volte è difficile aspettarsi che un'immagine o un'altra sia rappresentata in maniera soggettiva o oggettiva. Per esempio, l'immagine appena citata poteva essere interpretata così: il marinaio vede il *pince-nez* appeso sulla corda; in quel caso la rappresentazione dell'immagine sarebbe soggettiva e avrebbe un significato semantico diverso.

Si possono ottenere grandi successi attraverso la resa soggettiva delle immagini inquadrature. Così, in *Goluboj Ėkspress* [L'espresso azzurro] c'è una teoria di immagini oggettive coinvolgenti: il *coolie* vede prima la croce sul libro di preghiere e poi una pistola Mauser puntata contro di lui. Da questa sineddoche filmica l'inquadratura si estende su tutta la persona del missionario che spara al *coolie* con la Mauser, ecc.

Esistono, però, tante immagini che non possono essere rappresentate da scene soggettive. Si tratta

³ In originale *Gamburg* (altri titoli *Vim'ja demokratiji* [A nome di democrazia], *Červone bratstvo* [Il circolo rosso] e *Istorija odnijeji vteči* [Storia di una fuga]) è un film del regista Vladimir Balljuzek (San Pietroburgo 1881 – Mosca 1956) girato nel 1926 presso l'Amministrazione ucraina per la foto-cinematografia (VUFKU), oggi Studio cinematografico di Odessa. La pellicola, con alcune parti perdute, racconta la storia del comunista Nils Unger [N.d.T.].

⁴ *Chlib* [Il pane] (1929) noto anche come *1920* è un film muto del regista ucraino Mykola Špykovs'kyj (Kyiv 1897 – Mosca 1977). È stato proibito in Unione Sovietica subito dopo l'anteprima. Solo nel 2012 lo stato ucraino ne ha comprato una copia dal Gosfil'mofond (Archivio di stato cinematografico russo) lanciandolo sugli schermi nel 2013. Tratta il tema scomodo della collettivizzazione appena proclamata dal potere sovietico. I critici di allora lo paragonavano a *La terra* di Dovženko [N.d.T.].

⁵ È un film muto ucraino del 1926 (l'anteprima a Kyiv il 1 aprile 1927) girato in collaborazione tra il regista tedesco Joseph Rona (1878 – ?) e l'ucraino Marco Tereščenko (Kovalysi, reg. di Čerkasy 1894 – Charkiv 1982). La pellicola, adattamento dell'omonimo

racconto lungo di Ivan Nečuj-Levyč'kyj (1838-1918), è andata perduta [N.d.T.].

⁶ Film di Oleksandr Dovženko del 1927. Delle sette parti della pellicola, le due iniziali sono andate perdute. È basato sulla storia reale del diplomatico lettone-sovietico Teodors Nete, morto in missione [N.d.T.].

soprattutto della similitudine. Ricordiamo il finale di *Sciopero!* – similitudine: a) la fucilazione dei lavoratori, b) la macellazione del bestiame al mattatoio. In questa similitudine bisognava usare scene oggettive, perché entrambe le situazioni messe a confronto non sono legate una all'altra *in situ*, ma solo per quanto concerne il significato. Inoltre, il regista ha scelto arbitrariamente la similitudine, e la scena della macellazione del bestiame è introdotta come un motivo immaginario, di second'ordine semantico. A proposito, se fosse possibile unire questi due motivi all'interno della trama, il film sarebbe ancora più carico e meglio strutturato. E dunque, bisogna adoperare le scene d'immagine con cautela, prestando attenzione ogni volta alla possibilità di rappresentare una scena o l'altra in maniera soggettiva.

I tre elementi: le scene oggettive, soggettive e d'immagine esauriscono l'arsenale stilistico dei punti di vista del cinema. Il peso specifico di ciascuno di loro è diverso. Potremmo immaginarci (anche se non esistono casi conosciuti) un film sperimentale in cui l'intera trama sia presentata dal punto di vista di un protagonista, il cui volto resterebbe ignoto allo spettatore o, al limite, sarebbe visibile solo riflesso in uno specchio, cioè un film fatto al 100% da scene soggettive. Si pensa che un tale film sperimentale avrebbe prevalentemente una struttura da camera: ce lo induce a pensare il fatto che nei film di grande respiro come *I Nibelunghi*, *Zvenyhora* e *Arsenale* le scene soggettive sono assenti, a motivo dello svolgimento lento e grandioso dell'azione. È evidente che nei film per così dire 'oggettivi' (storici, ecc.) possiamo contare su una quantità minore di scene del genere, mentre i film intimisti, come *L'ultimo uomo*, sono composti per più del 50% da scene soggettive. E quindi possiamo dedurre che si tratta di una legge. Ignorarla vuol dire schivare coscientemente i grandi traguardi dell'arte cinematografica, perché la giusta organizzazione e la corretta distribuzione dei punti di vista costituiscono la questione suprema dell'impostazione tecnica e artistica dell'intero film.

II.

L'espressività è un mezzo in dotazione a qualsiasi arte. Come è ben noto, ci sono tre tipi di immagini: la

metafora (o similitudine), la metonimia e la sineddoche, vale a dire quelle immagini tipiche con le quali al posto dell'oggetto intero ne vediamo solo una sua parte peculiare o la sua azione.

Nel cinema questi mezzi assumono una loro specifica forma di manifestazione, pur basandosi quasi esclusivamente su immagini letterarie. A questo proposito Èjchenbaum⁷ fece giustamente notare che

dal punto di vista semantico, l'introduzione della metafora nel cinema è particolarmente interessante, perché afferma di nuovo il significato reale del linguaggio interno non come un fenomeno psicologico accidentale della percezione del cinema, ma come un elemento costitutivo del film stesso. La metafora filmica è possibile solo quando poggia su una metafora linguistica. Lo spettatore potrà capirla solo se nel suo bagaglio lessicale è presente una corrispettiva espressione metaforica. Indubbiamente, con il successivo sviluppo del cinema, possono crearsi dei modelli di senso che staranno alla base delle nuove metafore indipendenti, ma ciò non cambierà di fondo l'andamento delle cose. La metafora cinematografica è una specie di realizzazione visiva della metafora verbale. È evidente che il materiale per le metafore filmiche è rappresentato unicamente da semplici metafore verbali: lo spettatore le capisce subito proprio perché gli sono molto familiari e riconoscibili come metafore⁸.

Le idee molto interessanti, ma un po' sbrigative, di Èjchenbaum meritano qualche puntualizzazione.

Nei film non incontriamo quasi mai una metafora vera e propria, di solito essa viene rappresentata come una similitudine, basata sui parallelismi tra due oggetti. Si tratta di un accorgimento importante, perché si riferisce alla base dell'arte cinematografica. Il fatto è che il cinema è un'arte fin troppo realistica, nonostante tutte quelle possibilità simboliche, mistiche e illusionistiche che bravi operatori e registi sono in grado di fornire. E quindi non è possibile sostituire un'azione diretta con una metaforica, anzi, neanche gli oggetti possono essere sostituiti con una loro metafora. (Immaginatevi il caso del famoso aneddoto cinematografico in cui la persona fisica della donna

⁷ Per chi fosse interessato alla questione del 'linguaggio interno' consigliamo gli articoli di quest'autore raccolti nei volumi *Literatura* (Leningrad 1927) e *Poetika kino* (Moskva-Leningrad 1927). Bisogna sottolineare l'evoluzione delle idee di Èjchenbaum: nel sopraccitato articolo, pubblicato su "Kino", afferma che lo spettatore agisce come se accompagnasse per tutto il tempo la percezione delle scene raccontando a sé stesso il loro contenuto ("linguaggio interno"). Più avanti riconosce, invece, che il cinema possiede una propria "fotogenia", a cui ogni tanto (e non sempre!) si aggiunge il processo di creazione del linguaggio interno.

⁸ B. Èjchenbaum, *Problemy stilistiki*, in *Poetika kino*, op. cit., pp. 50-51.

del *Cantico dei cantici* di re Salomone è sostituita dalla metafora degli occhi come stelle, del collo da cigno, ecc.). Di conseguenza, è possibile, accanto alla presentazione letterale dei personaggi o degli eventi, inserire una loro interpretazione più immaginativa per aumentarne l'espressività.

Il cinema, però, non si avvale soltanto della metafora. Per esempio, si ricorre anche alla sineddoche, più spesso che in letteratura. Anzi, potremmo dire che la sineddoche sta alla base di un buon montaggio. Si trovano nel cinema anche esempi di tradizionale metonimia.

Il mezzo delle immagini-figure retoriche è più consono alla pratica cinematografica. Sull'esempio di alcune pellicole possiamo tracciare l'uso di questi mezzi letterari trasposti nei film.

In un film c'è questa sequenza di scene:

- 1) vengono arrostiti delle anatre;
- 2) una grassa anatra gira sullo spiedo;
- 3) un grasso affarista sta seduto accanto al tavolo.

La sequenza delle inquadrature ci induce involontariamente a paragonare tra loro l'anatra e l'affarista.

Prendiamo altre scene suggestive di un film americano.

Titolo: Tre figlie del contadino.

Le scene: 1) tre oche, grasse e compiaciute. Dissolvenza; 2) Le figlie tengono nelle braccia le oche.

Abbiamo citato qui due esempi di similitudini brevi tra due oggetti. Guardiamo, però, altre immagini. In particolare, è necessario soffermarsi sull'uso della sineddoche, quel tipo di immaginario in cui al posto dell'oggetto intero vediamo solo una sua parte caratteristica, grazie alla quale ci figuriamo l'oggetto nella sua interezza.

Troviamo alcuni esempi classici di sineddoche nei film tedeschi del dopoguerra e nelle pellicole che, per così dire, seguono la direzione di Ėjzenštejn. È proprio nei suoi film che la sineddoche assume in maniera prevalente un carattere prettamente immaginifico.

Nei film tedeschi, come ad esempio *L'ultimo uomo*, *Die Verrufenen*, *La strada dell'oblio*, la sineddoche serve, innanzitutto, per rendere più espres-

sive cose o azioni. Questo è il principale tratto distintivo dei film tedeschi rispetto a quelli americani. È senz'altro più particolare, costruito su mezzi di espressività meramente cinematografici.

Nel cinema sovietico di oggi (1930) lo stesso effetto si ottiene non necessariamente seguendo il modello occidentale, ma anche in modo originale. Esiste una serie di film in cui l'uso delle immagini segue un certo sistema.

Per esempio, in *La corazzata Potëmkin* le immagini sono sistematizzate in modo preciso. Le metafore sono usate prevalentemente per eventi di tipo generico. Ricordiamo il mare mosso (all'inizio del film), oppure i leoni sul frontone del Teatro dell'Opera nel momento in cui la corazzata spara sulla città. Appare chiaro perché sono proprio le metafore a illustrare questi momenti: l'azione o è in fase iniziale, o raggiunge il culmine, quindi c'è tempo per rafforzare la suggestione paragonando un oggetto concreto o lo stato delle cose con qualcosa di diverso, mentre, durante lo svolgimento dell'azione, quando cioè l'attenzione dello spettatore segue lo svolgimento, allora Ėjzenštejn utilizza la metonimia-sineddoche. Ricordiamo alcune inquadrature: gli occhiali del medico che abbiamo già menzionato sopra, il crocefisso sulla pancia del pope, il pugnale dell'ufficiale.

Cosa c'è alla base di tale organizzazione del film? Evidentemente, tale organizzazione è stata influenzata dalla natura delle immagini: la metafora ci abitua a mettere a confronto oggetti o azioni, il che ha un grande potere suggestivo. Gli esempi sopraccitati assumono un tale significato sociale, che si trasformano in un importante fatto artistico. Il confronto tra due oggetti spinge lo spettatore a trasferirsi in un altro centro filmico, oltre al fatto che in quel caso servono più metri di pellicola. Per questo la metafora viene prevalentemente usata nel momento in cui l'azione si ferma su uno dei punti culminanti.

2) Metonimia e sineddoche indirizzano in un certo modo l'attenzione dello spettatore, concentrano l'azione sui momenti più importanti; oppure rendono le mosse dei personaggi più concrete, sottolineano dettagli rilevanti anziché dirottare l'attenzione dello spettatore su una serie di oggetti visivi. L'organizzazione e l'indirizzamento dell'attenzione permetto-

no di usare queste figure retoriche nelle scene con maggiore tensione. Per esempio, in *Amburgo* c'è un'inquadratura metonimica: nel momento in cui gli operai tedeschi si armano prima di apprestarsi alla rivolta fanno vedere in primissimo piano una pistola Mauser che viene munita di caricatore. È senz'altro una scena che illustra perfettamente l'azione e può essere indubbiamente considerata una metonimia perché totalizza il momento della tensione.

È risaputo che la forza delle immagini inizia appena adesso a inserirsi nell'arte cinematografica. La sua importanza, però, ormai è diventata indiscutibile. Nei film, così come nelle opere letterarie, l'immagine è il nucleo artistico che influenza lo spettatore meglio di qualsiasi altro partito.

Ciò non è stato utilizzato prima perché l'arte cinematografica non era così tanto sviluppata da passare dalla semplice constatazione dei fatti a un gradino artistico superiore. È la sorte di qualsiasi forma d'arte. Come affermava Plechanov, la prima condizione di nascita di qualsiasi arte è semplicemente l'imitazione da parte dell'uomo di ciò che vede. Solo col tempo l'arte ha sviluppato i suoi mezzi specifici, uno dei quali è l'immagine.

La stessa sorte ha avuto nel cinema. L'uso dell'immagine ha dovuto compiere un lungo e lento percorso per arrivare all'arte cinematografica. Oggi, invece, ci sono film interi costruiti su questo principio. Basta ricordare l'entusiasmo che suscitano i luoghi figurati in *La corrazzata Potëmkin*, *La donna di Parigi*, o *La terra* di Oleksandr Dovženko.

Questa è una testimonianza del fatto che lo spettatore è diventato più avveduto, che percepisce e capisce questa convenzione e che il mezzo delle immagini così come il 'punto di vista' logicamente giustificato stanno diventando dei potenti strumenti espressivi nella creazione del cinema.

◇ **O. Poltorac'kyj, *Stylistic Elements in Film-Art*** ◇
Translated by Olga Trukhanova

Abstract

Italian translation of *Stylistyčni elementy kino-mystectva* by Oleksij Poltorac'kyj.

Keywords

Framing, Point-of-View Shot, Ukrainian Cinema Criticism.

Author

Oleksij Poltorac'kyj (1905–1977) was a Ukrainian writer, literary critic and scriptwriter. He graduated from Kyiv University in 1926 and became the editor of the Odesa Film Studio in 1931. He was primarily known as the leading theoretician of Ukrainian Futurism. Few people were aware of Poltoratskyi's contributions as a film critic, as he wrote about films under the pseudonym Ol. Ozerov. His articles became a part of the collections *Zvenigora* and *Odynadcyatyj*, where prominent figures in cinema reflected on the films of the same name. His book *Studies for Cinema Theory* (1930) is a collection of Poltorackyj's theoretical articles about this emerging art form. After World War II, he worked in leading Ukrainian journals, serving as the chief editor of "Ukraina" from 1948 to 1952, and as editor of "Vitchyzna" from 1952 to 1958. He continued his editorial work at "Vsesvit" from 1958 to 1971.

Translator

Olga Trukhanova, Ph.D. in Slavic Literature at Sapienza – University of Rome, is a Language instructor in the Department of Letters and Modern Cultures at the same University. In her research, she focuses on modern and contemporary Russian and Ukrainian literature with particular attention to Memory Studies, the relationship between Literature and Visual Arts, and Literary Reception. She is a member of the editorial boards of various book series and scientific journals and the author of the book *Il Vate, il Poeta, l'Esule. Brodskij rilegge Dante*.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Olga Trukhanova



Le leggi pittoriche nei problemi del cinema

Kazimir Malevič

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 183-188 ◇

PER fornire legittimità al titolo di questo articolo, avrei dovuto proporre un'analisi dettagliata di un'intera serie di produzioni cinematografiche, aggiungendovi pure una grande quantità di materiale illustrativo a testimonianza dell'influenza delle arti pittoriche sulla struttura delle pellicole.

Un simile lavoro avrebbe ben presto acquisito dimensioni troppo ampie per essere pubblicato.

Pertanto, ho deciso di limitarmi alla stesura di un breve articolo, accennando a tale argomento soltanto superficialmente, e in relazione al lavoro di Dziga Vertov.

Le leggi pittoriche nei problemi del cinema non sono state ancora messe in luce né dai registi, né dai critici, né dagli studiosi di cinema, anche se vengono utilizzate da tutti.

A tutti, infatti, sembra che il cinema sia un'arte indipendente, e i registi sono convinti di non avere niente in comune con le influenze pittoriche; ritengono di essere nuovi 'eliografi' di quadri speciali che nessun'altra forma d'arte può raffigurare, se non quella cinematografica.

In realtà, il mondo del cinema ha già notato che, spesso, nei film si insinua una teatralità di pessimo gusto, contro la quale è necessario combattere. Tale lotta deve essere condotta, in primo luogo, contro i metodi e i principi del teatro adottati all'interno del cinema, nello sviluppo di questo o quel tema.

Ovviamente, il metodo teatrale è un metodo artistico-decorativo, con uno sviluppo bidimensionale dell'azione su una superficie piana; è questo il suo spazio legittimo. Quando a teatro si sviluppa un tema, tale sviluppo avviene su di un piano unicamente frontale. Da questo spazio bidimensionale dipende anche l'intero lavoro attoriale. Inoltre, l'attore non è mai soltanto attore, ma anche, per così dire, una 'macchia' decorativa. Il suo costume, in ogni suo

dettaglio, dev'essere, come tutti i suoi movimenti, in armonia con la direzione complessiva, con il ritmo della scena.

Il cinema sviluppa la sua tematica anche in una dimensione temporale. Più precisamente, intende dispiegare il tema in una dimensione temporale ben più ampia rispetto a quella del teatro.

Tuttavia, questi tentativi di utilizzare un tempo espanso in tutte le sue forme si rivelano quasi irraggiungibili con le attuali strutture narrative, e il film resta fissato su un illusorio piano pittorico tridimensionale. Pure quest'ultimo, vale a dire la 'rappresentazione' pittorica, dovrebbe incontrare un'opposizione (come anche l'arte teatrale), poiché il piano pittorico interferisce con il cinema, e influenza la composizione e il montaggio dei fotogrammi in un intero.

La cinetica non riesce ancora a risolvere la questione, né a liberare il cinema dall'illusoria posizione tipica di un qualsiasi quadro pittorico.

Dopo aver esaminato una grande quantità di pellicole cinematografiche, quello che ho potuto apprezzare è stato soltanto il perfezionamento delle possibilità tecniche possedute dal cinema. Tra le opere visionate, infatti, non ne ho visto nemmeno una in cui fosse stato posto il problema della 'forma-cinema' in quanto tale, come elemento intrinseco, come tratto peculiare del cinema.

Se infatti ci sono state innovazioni, queste hanno unicamente riguardato il piano dei problemi pittorici. Di conseguenza, i problemi affrontati nella pittura sono risultati rilevanti anche per l'arte cinematografica.

Tutte le produzioni cinematografiche si sviluppano, quindi, a partire dai materiali pittorici che sono già presenti negli archivi della storia dell'arte. I più recenti film che parlano di vita quotidiana si muo-

vono ancora sotto il segno di un realismo da tempi passati, storico-archivistico, da *peredvižniki*.

Ad esempio, Ėjzenštejn, pur con le sue innovazioni, resta un vecchio *peredvižnik*: non tenta soltanto di introdurre il nuovo nel cinema, ma anche di usare tutti i suoi mezzi tecnici per esprimere quadri vecchio stile, da *peredvižnik*.

Bisogna ammettere che i suoi quadri non sono volgari, ma possono essere posti sullo stesso livello delle opere di un pittore come Makovskij.

Lo studio delle forme di raffigurazione pittorica è necessario in quanto, in ogni caso, l'influenza della pittura sulla composizione dell'inquadratura cinematografica e sull'espressione del tema continua ad agire in maniera incisiva.

Se si studieranno le forme pittoriche della rappresentazione cinematografica, ci si imbatte in una grande quantità di procedimenti innovativi nel metodo di espressione, e si schiuderanno allora nuovi orizzonti di percezione dei fenomeni più nuovi, non visibili prima di tale studio.

Lo studio delle tendenze pittoriche nei confronti della rappresentazione permetterà un'organizzazione corretta e sistematica del materiale e, inoltre, renderà possibile evitare quella confusione che è ora presente nelle opere cinematografiche, tanto sulla linea della composizione dell'inquadratura, quanto su quella dei contrasti, in particolare in quelle forme che aspirano a nuove scoperte.

Con lo studio del materiale pittorico, soprattutto del più recente, scopriremo una linea molto importante, una linea sulla quale il tema si disgrega e si dissolve, così da permettere l'emersione di nuovi fenomeni, a noi ancora sconosciuti. Non vedremo più l'immagine dell'oggetto, ma il suo nuovo contenuto.

L'arte dei *peredvižniki* era una muraglia cinese che sbarrava la strada a tutte le questioni concernenti la pittura. Tale muraglia è ancora in piedi, e le breccie aperte dalle tempeste delle correnti pittoriche più recenti vengono riparate con zelo.

Anche il cinema contemporaneo possiede la sua muraglia cinese, a protezione dei "problemi di Monty Banks" dall'intrusione di nuove questioni.

Altrimenti, come altro spiegare il fatto che il regista Dziga Vertov si sia trovato di fronte a una *mu-*

raglia cine-cinese di non-riconoscimento, proprio in un momento in cui ogni ricerca di nuove *cine-questioni* nell'arte cinematografica dovrebbe essere ampiamente incoraggiata?

Non so cosa voglia e a cosa aspiri Dziga Vertov, non ne abbiamo parlato insieme, ma ho avuto modo di conoscere due suoi lavori: *Odinnadcatyj* [L'undicesimo anno], e *Čelovek s kinoapparatom* [L'uomo con la macchina da presa]. *L'undicesimo anno* mi ha colpito con la sua incorruttibile sincerità, così come per tutta una serie di momenti che lo fanno distinguere, in maniera ben evidente, dall'appagamento compiaciuto à la *peredvižnik*.

Anche se *L'undicesimo anno* è ancora un film i cui elementi (le inquadrature) sono legati a un unico tema, tuttavia rende possibile notare nuovi elementi 'supplementari', a testimonianza del fatto che, in qualche profondo recesso del centro creativo di Dziga Vertov, sono apparse nuove percezioni che richiedono nuove disposizioni formali.

Queste nuove sensazioni hanno fatto emergere alcuni momenti che non erano mai stati nemmeno immaginati da alcun regista prima di Vertov.

L'undicesimo anno contiene già una percentuale significativa di momenti 'astratti', che sono anche il risultato di nuove sensazioni, pur non ancora consapevolmente riconosciute dal regista. Tuttavia, già questo è sufficiente.

Analizzando *L'undicesimo anno*, assistiamo all'apparizione di nuovi elementi che, alla fine, saranno organizzati in una singola catena e, presentando una nuova forma di trasmissione di nuove sensazioni, ci daranno un nuovo tipo di film mai visto prima.

Rintracciare questi indizi e apprezzarli può essere fatto solo quando lo spettatore conosce la loro causa, quando sa da dove provengono, da quale ambito emergono, a quale sistema appartengono...

Posso affermare che, per interpretare un film come *L'undicesimo anno*, è assolutamente necessario conoscere il futurismo di Boccioni e di Balla, e l'intero sistema di pittura futurista. Qualsiasi analisi 'dal punto di vista cinematografico' non sarà sufficiente. Su questa sola base, si rischia di commettere errori enormi nella valutazione di *L'undicesimo anno*, così come di altri film simili.



Fig. 1

Allo stesso modo, ad esempio, Paul Cézanne — tessitore di prim'ordine non di intrecci narrativi, ma di intrecci pittorici — è stato poco apprezzato dagli impressionisti: Mauclair, l'ideologo del movimento, lo classificò tra gli artisti di terz'ordine. E questo perché Cézanne veniva misurato e valutato dal punto di vista dell'impressionismo.

Se si considera Cézanne da questa prospettiva, è ovvio che nelle sue opere non si trovino caratteristiche pienamente impressioniste.

Tuttavia, tale valutazione è errata, in quanto Cézanne deve essere analizzato anche dal più ampio punto di vista pittorico, e allora lo si potrà apprezzare in maniera corretta.

Lo stesso vale per *L'undicesimo anno*: se lo valutassimo dal punto di vista di Monty Banks (e dei suoi problemi), allora ovviamente il giudizio sarebbe un altro, e Dziga Vertov uscirebbe dal confronto con le ossa rotte. Ma se analizzassimo *L'undicesimo anno* dal punto di vista del futurismo, allora si troverebbe molto materiale prezioso e promettente.

Il punto di vista del futurismo, che ho usato nell'analisi del film, mi ha aiutato a individuare una serie di elementi futuristi. Non dispongo di tutto il materiale necessario per stabilire i fatti in maniera più precisa, ma quelli che possiedo possono comunque dare una qualche idea del *futur-influsso*. Inserisco qui due immagini: uno è un fotogramma da Dziga Vertov [Fig. 1], l'altro è un quadro di Balla [Fig. 2]. Dimostro così che, in quel momento, Dziga Vertov era guidato da percezioni futuriste, che in lui vi erano principi di tensione dinamica, che dalle immagini di

Dziga Vertov e di Balla otteniamo la stessa identica sensazione di forza.

Ora, se Dziga Vertov avesse una buona familiarità con il futurismo, riuscirebbe ben presto a selezionare, da questo o quel film, elementi futuristi e a usarli per la creazione di un nuovo film dinamico in forma pura.

Tuttavia, anche quello che Vertov ha già raggiunto in *L'undicesimo anno* lo ha reso il primo scopritore delle nuove possibilità dell'arte cinetica.

L'uomo con la macchina da presa rappresenta un ulteriore passo avanti.

Questo passo avanti, ovviamente, va compreso. O meglio, per comprenderlo, bisogna cercare un fenomeno analogo nel campo delle altre arti, ad esempio il futurismo o il cubismo. Conoscendo questi due movimenti, si potranno individuare segnali di fenomeni simili.

All'interno de *L'uomo con la macchina da presa* ho individuato un'enorme quantità di elementi (inquadrature) di natura specificamente cubofuturista. Non ho a portata di mano questi elementi per tracciare un'analogia con gli elementi del cubofuturismo, ma chi ha visto il film ricorderà una serie di momenti di *sdvig* [slittamento] dei movimenti della strada, dei tram, e di tutti i possibili spostamenti di oggetti in direzioni diverse, in cui la costruzione del movimento non soltanto procede dalla profondità verso l'orizzonte, ma si sviluppa pure verticalmente.

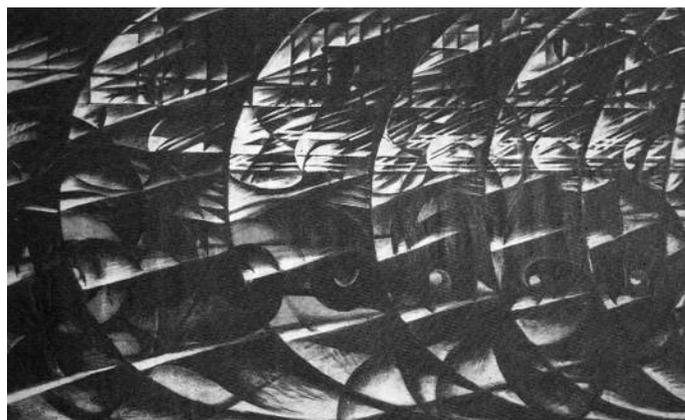


Fig. 2

Bisogna dire che chi ha curato il montaggio delle inquadrature ha compreso a meraviglia l'idea, o il compito, del nuovo montaggio, che esprime uno *sdvig* che prima non c'era.

Come *L'undicesimo anno*, anche *L'uomo con la macchina da presa* costituisce un materiale di altissimo valore per quanto riguarda i problemi del cinema, ma tale valore deve essere necessariamente messo in risalto e mostrato nel suo complesso in una nuova opera dinamica.

L'uomo con la macchina da presa, in confronto a *L'undicesimo anno*, rappresenta un passo avanti, in quanto non mostra un tema che mantiene la sua intera immagine per tutta la durata del film, quanto piuttosto la disgregazione del tema, e perfino la dissoluzione degli oggetti nel tempo mediante espressione dinamica. In realtà, sia nell'una, sia nell'altra regia non è ancora presente una linea unitaria chiaramente espressa. Entrambe le regie sono ancora ibride. In esse si alternano due principi, o due immagini. L'immagine del ciarpame e l'immagine della dinamica, e per questo motivo i due film non possono essere percepiti come un qualcosa di completo, concluso. Inoltre, il film provocherà sdegno, il che potrebbe portare all'insuccesso del lavoro di Dziga Vertov, e tale insuccesso segnerebbe il fallimento di quel percorso sperimentale che, in futuro, avrebbe potuto produrre molte innovazioni. Queste innovazioni saranno possibili se i film verranno rapidamente purificati da quel dualismo che abbiamo indicato. Ecco il lavoro che Dziga Vertov deve svolgere con urgenza.

Ovviamente, se Vertov andrà oltre, Monty Banks e i suoi simili non glielo perdoneranno. Ma speriamo che Dziga Vertov venga compreso ugualmente, e che riceva un sostegno. Dunque, il percorso di Dziga Vertov si dirige inesorabilmente verso una nuova forma di espressione del contenuto contemporaneo, in quanto non bisogna dimenticare che il contenuto della nostra epoca non può essere soltanto quello di mostrare come vengono messi all'ingrasso nel *souchoz* i maiali o come si mietono i 'campi dorati', perché c'è ancora un contenuto: quello della forza pura, dinamico.

Forse, per una nuova e giovane organizzazione, tale contenuto rappresenta la carica più potente, in grado di elevare l'energia dell'intero nostro secolo.

Ritengo perciò che i giovani registi, per padroneggiare la dinamica della nostra epoca di ricostruzione,

debbano piuttosto studiare Balla, Boccioni, Russolo, Braque e gli altri, e non invece Monty Banks o Pat e Patachon.

Le mie proposte provocheranno di certo sdegno, poiché mi si dirà che bisogna studiare, prima di tutto, i traguardi dei registi del cinema. E io stesso sono d'accordo con questa affermazione, ma solo nel caso in cui i maestri del cinema ci diano un'arte cinematografica pienamente autonoma e autosufficiente. Ma finché questo non avviene, allora è comunque meglio lo studio di quei maestri della pittura che ho proposto, in particolare dei cubofuturisti (in ogni caso, vi sono in loro più potenzialità rispetto ai *peredvižniki*). C'è più contemporaneità nel dinamismo di Russolo che nel film *Monty Banks si sposa*.

I traguardi artistici di Monty Banks sono paragonabili a quelli, nel campo pittorico, di un quadro che abbia come titolo *Gattina sotto l'ombrellino*.

Vorrei ancora una volta precisare che le mie proposte non hanno come obiettivo la trasformazione dei registi di cinema in pittori. No, io propongo soltanto il materiale di studio, per evitare di procedere alla cieca, sotto influenze inutili. In secondo luogo, si tratta di scegliere i momenti necessari all'arte cinematografica.

La nostra architettura è stata una muraglia cinese, ma la pittura contemporanea è riuscita ad aprirvi una breccia, e gli architetti hanno attinto a piene mani dalla pittura costruttivista per creare le più recenti forme di architettura, senza per questo diventare pittori.

Dunque, Dziga Vertov è stato il primo a porre questa nuova questione della dinamica al cinema. Tutti coloro che lottano per l'onore del cinema dovrebbero arrischiarsi a produrre almeno un nuovo film dinamico, per convincersi che la dinamica è il nutrimento autentico del cinema. È la sua essenza.

Non discuto il fatto che si possa costringere una mucca a trasportare dell'acqua, ma che sia un compito a lei naturale, ecco, questo non lo accetto. Non discuto che il cinema possa essere forzato a mostrare i traguardi di Monty Banks e dei suoi simili, ma questo non è la sua unica essenza, l'unico suo nutrimento.

Dunque, facciamo spazio ai fenomeni più recenti,

per fare in modo che il cinema non muoia a causa di una gastrite cronica e dei successi di Pat e Patachon e Banks.

Ancora qualche parola su *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* [Berlino – Sinfonia di una grande città] e *L'uomo con la macchina da presa*. Durante la *première* del film, ho colto di sfuggita un commento dal pubblico, secondo cui *L'uomo con la macchina da presa* presenterebbe elementi di *Sinfonia di una grande città*.

Sì, in parte sono presenti, ma non si devono trarre conclusioni affrettate basandosi solamente su questo. Non bisogna farlo perché tra questi due film c'è una differenza nel risultato raggiunto. Può darsi che *Sinfonia di Berlino*, in sostanza, avesse lo stesso compito che Dziga Vertov si è dato in *L'uomo con la macchina da presa*, ovvero il compito di esprimere la forza dinamica. Nel primo caso la dinamicità della città, nel secondo la dinamicità in senso assoluto.

Il *cinedinamista* della *Sinfonia di Berlino* voleva, essenzialmente, mostrare lo sviluppo della dinamica dal momento della quiete statica (la città che dorme) fino alla sua massima intensità.

Tuttavia, il regista Ruttmann, alla fine, non ha fatto nient'altro che un gran ciarpame, una grande baraonda. Invece della dinamica, ha mostrato come si addormenta e come si sveglia il ciarpame del quotidiano. E lui, un *cine-rigattiere di ciarpame*, con l'aiuto della tecnica cinematografica ha mostrato 'su un piano sinfonico' agli spettatori tutto il ciarpame da lui raccolto nella 'città di Berlino' al mercatino delle pulci.

L'uomo con la macchina da presa, nella sua essenza, non ha questa tendenza. Ha, piuttosto, la tendenza a de-oggettivizzare il centro della città, senza legare alcun elemento in un pensiero unico che scorre. Ci sono spostamenti ininterrotti, imprevisi. Qui, per la prima volta, gli elementi non si sono potuti legare in un unico insieme per rappresentare il chiacchiericcio del quotidiano.

Dziga Vertov non tenta di comprendere, né di giustificare una macchina concentrandosi su come essa produca sigarette o munga una mucca, ma mostra il movimento puro, la dinamica pura, la forza che è sempre stata oscurata dal bocchino della sigaretta,

o dalla schiena di Monty Banks. In *Sinfonia*, invece, tutta l'attenzione è sulla comprensione, e con un ben definito tocco morale.

Ecco perché tra questi due lavori c'è una grande differenza. Dziga Vertov separa gli oggetti cinematografici dal ciarpame e li trasferisce nel mondo della dinamica, mentre *Sinfonia* ha sempre a che fare con il ciarpame, anche se sinfonico.

Quando avremo fissato i nostri obiettivi verso la dinamica, ancora sconosciuta, della vita metallica e industrial-socialista, riusciremo a vedere un nuovo mondo, non ancora sviluppato.

www.esamizdat.it ◇ K. Malevič, *Le leggi pittoriche nei problemi del cinema*. Traduzione dal russo di Martina Morabito (ed. or.: Idem, *Živopisnye zakony v problemach kino*, in "Kino i kul'tura", 1929, 7-8, pp. 22-26) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 183-188.

◇ **K. Malevich, *Painterly Laws in the Problems of Cinema*** ◇
Translated by **Martina Morabito**

Abstract

Italian translation of *Zhivopisnye zakony v problemakh kino* by Kazimir Malevich.

Keywords

Russian Cinema, Dziga Vertov, Suprematism, Urban Landscape.

Author

Kazimir Malevich (1879-1935) was a pioneering Russian avant-garde artist, and the founder of Suprematism, a movement focused on basic geometric forms and pure abstraction. His oil on linen canvas *Black Square* (1915) became a revolutionary icon of the art of the 20th century. His most influential theoretical work, *The World as Non-Objectivity*, was written in 1926 and published in Munich. In this text, Malevich outlined the philosophical underpinnings of Suprematism, advocating for the supremacy of pure artistic feeling over representational forms. Throughout the 1920s, he wrote extensively about the intersection of art, science, and technology, envisioning a new visual language inspired by aerial perspectives and experimental film. His theoretical writings reveal a deep engagement with questions of perception, form, and the role of art in a rapidly changing world.

Translator

Martina Morabito, PhD, is an adjunct professor at the University of Siena and Milan. She conducts research in the field of Russian Literature, with a particular focus on Symbolism, poetic translation, and visual culture. In *Between Greece and the Orient* (2022) she analysed the conceptualisation of geographical space in Russian Modernism. As a translator, she has published an anthology of haiku composed by Russian Symbolists, and the Italian translation of the poetic cycle *The Snow Mask* by Alexandr Blok.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Martina Morabito



Il cinema e la pittura

Michail Cechanovskij

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 189-193 ◇

I TEORICI del cinema, nello stabilire i punti di contatto e divergenza tra cinema e teatro, e cinema e letteratura, hanno del tutto tralasciato il parallelo più significativo e naturale: quello tra cinema e arti figurative.

La questione del rapporto tra cinema e pittura andrebbe esplorata non solo da un punto di vista, quello dell'influenza della pittura sul cinema, ma almeno da due, e cioè insieme alla prima questione si dovrebbe esaminare anche la seconda: quella dell'influenza del cinema sulla pittura.

Solo una duplice incursione di questo tipo ci porterà a conclusioni più significative e nuove e, per molti versi, anche inaspettate.

Cercheremo di colpire alle spalle la questione posta, ossia di affrontarla proprio dal secondo punto di vista: il cinema influenza la pittura? E se sì, in cosa consiste questa influenza?

Innanzitutto, per dare una giusta luce a questo punto di vista, sarà necessario scendere dall'elevata piattaforma estetica su cui i nostri artisti e critici d'arte cercano con tutte le loro forze di mantenersi. Questa piattaforma elevata consiste in una comprensione feticistica del valore delle opere d'arte figurative; consiste in discorsi errati, e perciò dannosi, sul valore assoluto, sull'essenza geniale della produzione creativa artistica. Loro — gli storici dell'arte — ignorano ciecamente il fatto palese che la riproduzione artigianale e fotocinematografica della natura è un prodotto di consumo del tutto omogeneo, una merce il cui valore, come quello di qualsiasi altra merce, è determinato dalle medesime leggi economiche. Senza tenere in alcun conto queste leggi, i critici d'arte hanno, in buona coscienza, escluso dalla storia delle arti figurative sia la fotografia, sia il cinema.

Il primo errore se ne è trascinato dietro altri. Sia

gli artisti che i teorici continuano ostinatamente a ignorare il fatto già ovvio che il cinema oggi svolge appieno le funzioni sociali ed emotive che un tempo appartenevano interamente e in maniera illimitata alla pittura e alla scultura.

Ma, qualunque sia l'atteggiamento degli artisti nei confronti della questione, resta il fatto che il modo di produzione artigianale viene soppiantato dal prodotto più economico e perfetto della produzione meccanica.

Pertanto, la lunga e profonda crisi che l'arte figurativa sta attraversando da quasi mezzo secolo non può avere altra interpretazione se non quella puramente economica: non si tratta di una semplice crisi, ma di un'agonia mortale che stanno vivendo le vecchie forme artigianali di produzione dei beni artistici.

Migliaia di esempi dimostrano che la crisi delle arti figurative non è un processo isolato, e che è strettamente correlata all'emergenza e alla crescita esplosiva della fotografia e del cinema.

In questa agonia mortale, la pittura ha compiuto il tentativo, storicamente senza precedenti, di uscire dalla sfera delle arti figurative; cessare di svolgere le sue funzioni originarie e sociali: raffigurare, narrare, predicare o anche semplicemente decorare. Negli ultimi trent'anni, gli ideologi della nuova arte hanno cercato con straordinaria insistenza e fervore di convincere il loro pubblico che il valore e l'essenza delle arti figurative non risiedono in alcun modo nelle loro proprietà rappresentative o nel loro contenuto tematico ma che il vero, assoluto valore della pittura e della scultura consiste nella 'fattura', nella 'costruzione' e in milioni di altre ottime qualità assenti... dalla fotografia e dal cinema. Il grido chiassoso e insistente della pubblicità dei futuristi farebbe invidia a qualsiasi venditore di crema per scarpe e prodotti

simili.

Ma convincere il consumatore medio non è così facile, e lui, con la coscienza pulita, ha eliminato dal suo budget la voce 'quadri e visite a mostre', sostituendola con 'fotografia e cinematografia' (i mecenati dei paesi capitalisti non contano, poiché la loro esistenza contraddice anche le leggi economiche).

E il consumatore ha ragione. Cosa gliene importa dell'estetica, di tutte le varie sottigliezze estetiche? Mai, in nessuna epoca, le questioni di pura estetica hanno interessato e avrebbero potuto interessare il consumatore medio. E, a dirla tutta: si possono trovare oggi in tutta Europa una decina di artisti capaci di rappresentare la natura con la stessa precisione e (addirittura!) maestria, di trattare il tema con la stessa forza, ampiezza e chiarezza di come fa il cinema contemporaneo o come facevano gli artisti dei secoli passati? No, non si possono trovare, non esistono questi maestri, e non possono esistere, perché la domanda di rappresentazione creativa della nostra vita è del tutto soddisfatta dalla fotografia e dal cinema.

Questa pagina della storia dell'arte, questa lotta all'ultimo sangue tra due arti affini e che allo stesso tempo si negano a vicenda, non è ancora stata trattata né dai nostri critici d'arte, né dagli economisti¹.

Dopo aver sconfitto, senza difficoltà, il suo avversario-artigiano, il cinema ha seguito lo stesso percorso dei suoi compagni industriali. E qui osserviamo il medesimo fenomeno caratteristico che si è verificato con la sostituzione di qualsiasi produzione artigianale e manifatturiera con quella meccanica. Chiunque, anche un operaio poco qualificato, può lavorare a una macchina, e nelle fabbriche hanno iniziato a lavorare donne e bambini. È vero, i bambini non sono andati a lavorare nel cinema, ma lo hanno fatto tutti coloro a cui questo impiego interessava per qualche motivo: il regista teatrale fallito, l'attore, il lavoratore del circo, il chimico, il dentista e, più semplicemente, la persona comune. Tutti costoro hanno realizzato film, e tutti hanno ottenuto

un qualche risultato.

E, in effetti, quali conoscenze, quali competenze professionali o capacità innate sono necessarie al creatore di questa nuova arte? Questo quesito è stato forse risolto ai nostri giorni? No, non lo è stato affatto. Da qui, naturalmente, è nata la teoria errata e assurda secondo cui il cinema è una forma d'arte completamente nuova, che esiste secondo leggi proprie.

Molti aspetti puramente pittorici nei processi dell'arte cinematografica in quanto arte spaziale sono ormai noti a tutti e non suscitano particolari dubbi.

La composizione nel fotogramma di linee, forme piane e volumetriche, la composizione di luce e ombra, il tema letterario e il suo sviluppo, il montaggio concettuale e ritmico, tutti questi elementi sono sempre stati fondamentali anche nella pittura.

Un'obiezione comune sollevata dai teorici del cinema è l'affermazione secondo cui la pittura non conosce il movimento, è un'arte statica e solo spaziale, mentre il cinema è prevalentemente dinamico, spazio-temporale.

Ma questa obiezione non tocca l'essenza della questione.

La figura umana raffigurata su tela, naturalmente, non si muove, ma ciò non è l'essenziale; l'essenziale è che questa figura 'statica' sia la sintesi di una serie di movimenti che l'artista ha studiato e osservato a lungo. Così, Rodin, prima di iniziare a lavorare, faceva muovere liberamente i modelli nel suo studio. E non solo Rodin; per tutti gli artisti, il processo di osservazione del movimento è un elemento fondamentale e imprescindibile del lavoro. Gli artisti giapponesi vedevano e fissavano posizioni di animali in movimento che l'occhio di un essere umano normalmente sviluppato non riusciva a cogliere. Questo fatto è stato accertato solo dopo l'invenzione della fotografia istantanea.

Così, l'occhio dell'artista compie lo stesso lavoro, anzi, un lavoro ancora più preciso di quello dell'obiettivo della cinepresa. Analizzando i movimenti in una serie di fasi statiche sequenziali, l'artista individua una posizione complessa che, per tale ragione, produce un'impressione di vitalità. È proprio da questa essenza dinamica delle arti figurative che sono na-

¹ A seguito di questa lotta, il cinema non ha ceduto nessuna delle sue posizioni, mentre la pittura, per salvare la vita e l'onore, ha dovuto amputare tutte le parti del suo organismo che potevano essere amputate e, come in una favola, sono rimaste solo 'corna e zampe'.

te le prime pellicole cinematografiche: l'animazione artigianale originaria.

La componente temporale della natura del cinema come mezzo artistico si manifesta in due modi: 1) come una serie di immagini disposte in una certa sequenza significativa (montaggio illustrativo) e 2) come una serie di immagini disposte in una sequenza ritmica (montaggio ritmico).

Entrambe queste forme temporali si trovano, in stato condensato, anche nell'essenza stessa delle arti figurative.

Esempi classici di montaggio illustrativo possono essere opere quali gli affreschi della Cappella Sistina di Michelangelo, le *Cento vedute del Monte Fuji* di Hokusai, la *Passione* di Dürer e così via. Il montaggio ritmico si manifesta con piena evidenza negli affreschi murali (come la Cappella Sistina), dove una serie di immagini fa parte di una composizione architettonica. L'analisi formale di qualsiasi dipinto, figurativo o astratto che sia, ne stabilisce facilmente la struttura ritmica. Un segno distintivo del cinema ancora più evidente è la dinamica interna del fotogramma. Anche sotto questo aspetto, il cinema è comunque più vicino alle arti figurative che al teatro.

Il movimento viene fissato su pellicola in una serie di fotogrammi-quadri statici che, in questa condizione di staticità (se si osserva il film su un tavolo), non hanno nulla a che fare né con il teatro, né con la letteratura, ma rientrano a pieno titolo nelle leggi costruttive delle arti figurative. Pertanto, la forma dell'arte cinematografica dovrebbe essere riconosciuta non nella dinamica illusoria, ma solo nella serie di fotogrammi-quadri statici. Un esempio tratto dal campo delle arti figurative, come i ben noti disegni di Busch — in cui l'artista si propone di presentare non solo una trama estesa, ma anche una sequenza di movimenti consecutivi — annulla quasi del tutto il confine tra disegno statico e animazione, la forma più legittima e pura dell'arte cinematografica.

Una pellicola montata da singoli fotogrammi statici (diapositive), in sostanza, non cessa di essere un film. Un esempio eccellente di ciò si ritrova in *Arsenal* [Arsenale] di Dovženko, in cui il regista monta con straordinaria audacia fotogrammi quasi statici. Solo un artista potrebbe arrivare a concepire un

simile trucco.

È vero che tutte le leggi pittoriche menzionate assumono nel cinema una nuova direzione: alcune perdono il loro significato, altre, al contrario, ottengono uno sviluppo senza precedenti nelle arti figurative. Tuttavia, rimane pienamente valido il principio che non è il musicista, né il letterato, né l'operatore teatrale, ma solo l'artista, con le sue capacità innate e le conoscenze professionali acquisite, lo specialista più competente in tutte le questioni fondamentali dell'arte cinematografica.

Se ci rivolgiamo alla storia dello sviluppo del cinema, troveremo anche qui una prova, se non evidente, perlomeno indiretta del principio appena formulato. Solo dopo che il cinema è finito nelle mani di operatori con almeno un minimo rapporto con le arti visive, la cinematografia si è trasformata in arte cinematografica. Il passato professionale dei cosiddetti creatori di cinema contemporaneo è lo stesso: tutti hanno iniziato come artisti o, almeno, 'sanno disegnare'. Basterà menzionare i nomi di Griffith, Kulešov, Èjzenštejn, Dovženko e Ruttmann.

Per chiarire definitivamente il nostro punto di vista sulla natura del cinema, bisogna aggiungere che il cinema non è, ovviamente, 'pittura in movimento' in senso letterale. Il cinema è nettamente diverso dalla pittura, così come la pittura lo è dalla scultura, e la scultura dall'architettura. Tuttavia, ciò nonostante, è necessario stabilire che l'arte cinematografica è un nuovo ramo, organicamente affine, delle arti figurative.

La conoscenza delle leggi della pittura (e certamente non solo della pittura futurista) è necessaria per i cineasti, ma nella stessa misura in cui è necessario per uno scultore e un architetto conoscere queste leggi. Pertanto, è altrettanto corretto parlare delle leggi della scultura e dell'architettura nelle questioni del cinema.

Inoltre, è necessario ricordare che ciascuna di queste arti affini ha propri materiali, propri mezzi e metodi di produzione. Per quanto riguarda il cinema, è particolarmente importante tenere a mente che i suoi metodi sono industriali, molto diversi dai metodi artigianali della pittura.

Fino a poco tempo fa, l'unico evidente vantaggio

della pittura era la rappresentazione a colori della natura e la pittura in quanto tale. Ma il cinema a colori, con le sue colossali prospettive, annulla tutti i presunti vantaggi della pittura artigianale. Integrando il colore nella sua forma, il cinema rivelerà ancora più chiaramente la sua natura rappresentativa.

Pertanto, le leggi della pittura (insieme a tutti i più recenti progressi) e della scultura sono troppo limitate e anguste per il cinema. Le sfide del cinema richiedono un'espansione, un approfondimento e, talvolta, una radicale riforma delle leggi delle arti spaziali precedenti al cinema.

Diventando sonoro e a colori, il cinema avanza enormi pretese anche nei confronti dei suoi stessi creatori. Quello che sanno e sanno fare i pittori da cavalletto contemporanei non è sufficiente per i futuri maestri dell'arte cinematografica.

Si può dire con certezza che solo i più grandi maestri del rinascimento, per la vastità delle loro conoscenze e la versatilità dei loro talenti, sarebbero potuti diventare veri maestri in questa grande arte figurativa contemporanea.

Il cinema sta ancora aspettando i suoi maestri, i suoi artisti, le sue accademie e il suo rinascimento.

◇ **M. Tsekhanovskii, *Cinema and Painting*** ◇
Translated by Maria Teresa Badolati

Abstract

Italian translation of *Kino i zhivopis'* by Mikhail Tsekhanovskii.

Keywords

Cinema, Painting, Visual Arts, Reciprocal Influence.

Author

Mikhail Tsekhanovskii (1889-1965) was a prominent Russian and Soviet animation director, screenwriter, book illustrator, sculptor, and educator. He initially trained as an engineer but soon shifted his focus to the arts, studying in Saint Petersburg. In the 1920s and 1930s, he became a central figure in the Soviet animation industry, contributing to its development both as a director and screenwriter. Tsekhanovskii was particularly noted for his ambitious collaborations, such as the animated adaptation of Aleksandr Pushkin's *The Tale of the Priest and of His Workman Balda*, scored by Dmitrii Shostakovich. Although unfinished, the project remains a landmark in Soviet animation for its innovative use of music and visual narrative. As an illustrator and designer, he brought avant-garde influences into his work, often blending folklore with modernist aesthetics. Tsekhanovskii taught and mentored young artists, influencing the next generation of Soviet animators. His theoretical and practical work laid a strong foundation for Soviet animation as both an artistic and educational field, establishing its place in the broader history of world cinema.

Translator

Maria Teresa Badolati is a Postdoctoral Fellow at Sapienza University of Rome, where she currently works on Old Russian literature. In 2022 she completed a PhD in Documentary, Linguistic and Literary Sciences (Russian Linguistics and Culture) at the same university. Her doctoral thesis focuses on the autofictional work of Alexei Remizov and, in detail, on the textual analysis of *Podstrizhennymi glazami* (1951). Her main research interests concern: Old Russian literature and culture; contrastive analysis of Russian and Italian phraseology; Russian literature of the first half of the 20th century and textual analysis.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Maria Teresa Badolati

Cinema e pittura

Vladimir Petrić

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 195-203 ◇

Se un'opera pittorica o i suoi dettagli vengono semplicemente fotografati per poter poi essere collegati tra loro con il montaggio, per quanto esso possa essere intelligente, o contenga una qualche concezione critica o storica, non verrà comunque prodotto un film, bensì un'illustrazione cinematografica di un'immagine; essa può avere maggiore impatto rispetto a un libro, ma con ciò non verrà comunque evocata l'espressione della vita interiore dell'opera pittorica, la sua anima attiva, la sola cosa che giustificerebbe l'intervento della macchina cinematografica.

Henri Lemaître

SIN da tempi immemori, l'uomo ha creato rappresentazioni visuali con le quali trasmettere quello che vedeva intorno a sé. Oggetti, animali, uomini vi acquisivano riflessi artistici. Ma come trasporre in tali rappresentazioni visuali un fenomeno della natura, tanto importante per l'essenza della vita, come il movimento? Come ottenere l'illusione del movimento? La grotta di Altamira, la Colonna Traiana, i sarcofagi egizi, i vasi greci, gli affreschi medievali confermano in maniera evidente che tale problema ha tormentato i pittori di tutte le epoche. L'illusione del movimento si è ottenuta attraverso diversi effetti pittorici, ma solo il film ha consentito all'immagine di muoversi. Perciò, la comparsa del cinematografo rappresenta una nuova tappa nella rimodulazione visuale che l'arte fa della realtà. Il legame tra cinema e pittura è evidente e straordinariamente importante per lo sviluppo della cinematografia, al punto che è necessario analizzarlo più nel dettaglio.

Un quadro esiste solo in una dimensione, in uno spazio in cui manca persino la profondità. Il film ha due dimensioni: si sviluppa nello spazio e nel tempo, e lo stereogramma possiede anche la profondità. Un pittore può ritrarre diverse fasi di una vicenda, le può ordinare secondo il loro sviluppo esprimendo così lo scorrere del tempo; individualmente, però, le singole immagini non contengono in sé una dimensione

temporale. Nel film, la successione progressiva delle immagini nel tempo si realizza sullo stesso schermo sul quale si muovono gli stessi oggetti e attori, ottenendo in questo modo una duplice dimensione spazio-temporale. Il montaggio cinematografico, in tal modo, riesce a dare vita al quadro artistico e a rendere tangibile l'avvenimento a livello temporale: i film sulla pittura incentrati sull'impulso creativo dei pittori analizzano filmicamente le loro opere. Tali film si possono dividere in tre gruppi principali: 1) pedagogico-didattici, che spiegano il valore del quadro e ne mettono in rilievo le sue particolarità, 2) critico-analitici, che con la macchina da presa e il montaggio sottolineano alcuni dettagli ed elementi del quadro difficili o impossibili da vedere per l'occhio umano, e 3) poetico-narrativi, i quali con i mezzi cinematografici rivelano il senso profondo del quadro, fornendo uno sviluppo temporale all'avvenimento rappresentato. Si ritiene che André Cauvin sia stato il primo ad aver tentato di analizzare cinematograficamente un quadro artistico e ad aver creato, così, un nuovo sistema di valori estetico-visuali. Nel 1939, con la sua macchina da presa, Cauvin andava svelando il senso visuale del *Polittico dell'Agnello Mistico* di Van Eyck, scomponendolo analiticamente in dettagli per mostrare la loro connessione con la totalità. Successivamente, a usare questo metodo sono stati numerosi registi (Curt Oertel con *Michelangelo* nel 1938, Storck e Haesaerts nel 1948 con *Rubens* e *Leonardo da Vinci*), fino a Luciano Emmer, che gira alcuni film basati sui quadri di Hieronymus Bosch e Giotto.

Il legame tra pittura e cinema non risiede solo nel fatto che il cinematografo può insufflare il movimento nel quadro e rivelare la sua vita interiore. Il cinema è un'arte di sintesi, e in quella sintesi la componente visuale occupa il primo posto. Il film,

perciò, ha preso in carico dalla pittura molte componenti. Henri Lemaître, nel suo saggio *Le belle arti e il cinema*, constata che il cinema, come la pittura, ha due possibilità espressive: essere arte senza attori, prendendo la realtà solo come punto di partenza per raggiungere la propria poetica visiva, o essere in grado di *giocare* con gli attori, cosa che il teatro non può praticare. Il film è in grado di avere un suo impatto anche solo tramite un sistema di astratti valori visuali che, alternandosi sullo schermo, danno forma a uno speciale ritmo ottico che produce un effetto emotivo sugli spettatori, suscitando in loro reazioni *cinestetiche*. Il valore e l'impatto di tali film si basa totalmente sulla componente pittorica e dinamica. Alcuni critici hanno denominato tale metodo *ciné-painting* [pittura filmica]. Oggi il regista più famoso di tale genere cinematografico è Norman McLaren, sebbene i primi tentativi si possano riscontrare già all'epoca del cinema muto. Negli anni Venti, il pittore svedese di arte astratta Viking Eggeling aveva filmato una sequenza di composizioni geometriche e linee spiraliformi, ripresa in movimento ritmico, a cui aveva dato il nome *Sinfonia diagonale*. Nello stesso periodo, era apparso anche il primo film di Hans Richter, *Ritmi*, basato su un gioco di alternanze tra quadrati bianchi, neri e grigi. Poco dopo, Walter Ruttmann aveva presentato il suo *Lichtspiel: Opus I* sulla cui pellicola si poteva vedere il movimento dinamico di puntini simili a rappresentazioni fotografiche di raggi X. Nel 1926, Lotte Reiniger girava un film con figurine di cartone, *Le avventure del principe Achmed*, nel quale le forme e i personaggi erano già più concreti delle forme astratte di Richter e Ruttmann. Nel 1936 Oskar Fischinger nei suoi *Studi* aggiunge la musica al movimento visuale sullo schermo. Nel 1935 Len Lye per la prima volta (se escludiamo Émile Reynaud nel 1892) disegna figure e forme direttamente sulla pellicola (*Colour Box*). Nel 1938 appare il primo film di McLaren *Love on the Wing*, cui successivamente si avvicenda un filone di epigoni, tra i quali vanno menzionati almeno Søren Melson (*La goccia*, 1948) e Rolf Engler (*Traum in Tusche*, 1952). Questo modo di disegnare e di dipingere sulla pellicola fa sì che il dinamismo cinematografico venga inserito nella stessa imma-

gine, che viene realizzata per essere poi messa in movimento (animazione).

Un'immagine in una cornice di legno può possedere un dinamismo latente che gli viene dato perlopiù dalla composizione e dall'illuminazione. Spesso, singoli registi ottengono allo stesso modo un simile dinamismo nei piani statici. Si servono, addirittura, delle tecniche dei grandi pittori. Analizzando un famoso dipinto di Goya, che rappresenta i malati nel cortile di un manicomio, André Malraux scrive:

Supponiamo che un regista cinematografico debba girare la medesima, o una simile scena. Prima dell'inquadratura, capirà che tutto si può risolvere con l'illuminazione, che è il frutto del genio di Goya; e questo non con l'illuminazione di forme che, naturalmente, in un film saranno girate quanto più realisticamente possibile, quanto piuttosto con la loro subordinazione alla connotata azione tragica dell'ombra. La luce rifranta che caratterizza nello specifico ogni personaggio del quadro è l'elemento con il quale Goya integra l'effetto drammatico di un immaginario contrasto in chiaroscuro in un unico mondo dalla rappresentazione plastica, il quale diventa esso stesso la sola espressione della pazzia e non, piuttosto, la sua rappresentazione esteriore.

Anche l'immagine cinematografica può diventare più efficace e dinamica attraverso l'uso della luce. Tuttavia, supponiamo che un regista debba fissare su pellicola un quadro di Goya: non per questo il dinamismo posseduto dall'originale acquisirebbe automaticamente un valore cinematografico, neanche se si riuscisse a raggiungere la stessa intensità utilizzando un'illuminazione simile per una ripresa statica di una scena analoga nella realtà. Per rendere vivo il quadro di Goya, il regista deve usare sia il montaggio, sia il movimento della macchina da presa. Persino quando vuole girare un film strettamente scientifico-documentaristico su qualche pittore o su un periodo artistico, dovrà ricreare il dinamismo originale ricorrendo a mezzi cinematografici, nella misura in cui vuole che il film abbia un effetto totale sugli spettatori. In tale genere cinematografico il trucco sta nel trovare il giusto mezzo in grado di soddisfare sia le esigenze cinematografiche, sia quelle pittoriche. Sta in questo il valore di uno dei migliori film sulla pittura, *Da Renoir a Picasso*, del regista Paul Haesaerts, in quanto rivela alcune delle caratteristiche essenziali dell'arte pittorica, ma in una maniera del tutto cinematografica. L'analisi del montaggio e la scomposizione dell'immagine nelle

parti che la costituiscono possono da sole rendere dinamico il film, ma è il movimento della macchina da presa che dà a quel dinamismo una dimensione speciale.

Analizzando il rapporto tra pittura e cinema, Claude Mauriac è arrivato a una conclusione eccezionalmente acuta:

Sappiamo bene, soprattutto dopo le opere di Luciano Emmer e Alain Resnais, che l'inquadratura statica è la negazione del film sull'arte, mentre è possibile che venga usata senza danno, addirittura in modo efficace, in altri tipi di opere cinematografiche. Il regista che ha di fronte a sé uno spettacolo non statico può ogni tanto permettersi di soffermarsi anche con uno sguardo fisso (inquadratura statica), non danneggiando più di tanto la ricchezza e il dinamismo dello spettacolo non statico, mentre in un film sulla pittura non vi sono altri possibili movimenti che quelli fatti dalla macchina da presa. Questo movimento vale tanto quanto il vero movimento che si dipana di fronte alla cinepresa. Per sua stessa natura, l'arte cinematografica si oppone alla stasi e tende a mettere in movimento quello che è immobile.

Il film vuole instillare il movimento anche nell'immagine catturata dalla cinepresa, o meglio, intende reificare il dinamismo che già esiste, ma è latente. Il dinamismo del film è di natura fisica, si deve percepire nel tempo e nello spazio, si deve dipanare davanti agli occhi degli spettatori. Quando mettiamo la cinepresa di fronte a un quadro, dato che in quel quadro non si muove niente, a cominciare a muoversi è solo la cinepresa, per creare la dinamica cinematografica.

Il quadro sullo schermo può rimanere una semplice riproduzione dell'originale, che in questo caso, tuttavia, non acquisisce valore cinematografico; se invece incorpora in sé il dinamismo cinematografico, smette di essere fedele all'originale! Per questo motivo, ogni regista che gira un film sulla pittura è come se si trovasse tra Scilla e Cariddi, e solo il rigoroso intento pedagogico del film gli può impedire l'accesso al dinamismo offerto dalla macchina da presa. L'occhio della cinepresa è in grado di spostarsi con diversa velocità sulla tela pittorica e di mettere in rilievo i necessari dettagli, può lui stesso avvicinarsi al quadro o decidere di avvicinare quest'ultimo a sé, di entrarvi. L'impressione della penetrazione della cinepresa nel quadro crea l'illusione della terza dimensione. Abbiamo visto di recente il film di Henri Storck *Il mondo di Paul Delvaux* (1947) e siamo rimasti impressionati da quanto il regista sia riuscito

a 'trascinarci' letteralmente dentro il mondo di un pittore per il quale proprio l'elemento spaziale svolge un ruolo così importante. Il medium cinematografico ci ha aiutato a sentire, nel modo più intenso possibile, una componente essenziale di un'opera pittorica. Abbiamo avuto l'impressione di penetrare nelle parti fossilizzate del quadro, di scivolare verso la lontananza, verso la profondità, lasciandoci alle spalle quello che inizialmente aveva attirato la nostra attenzione. Di questo effetto straordinario si è servito in misura significativa anche il regista Aleksandar Petrović nel far rivivere il senso dei quadri di Petar Dobrović e Sava Šumanović.

La tecnica cinematografica è in grado di cogliere e analizzare il processo stesso della creazione pittorica e di rappresentare, così, il dramma della genesi del quadro. Ciò non vuol dire che questo sia il solo modo con cui illustrare la tecnica della pittura a pennello, ma che se ne può trarre una drammaticità visuale tutta particolare. Basti pensare a come di questa stessa possibilità cinematografica si sia servito Clouzot nel film *Il mistero Picasso*. Girando le varie fasi del lavoro di Picasso a una tela, sintetizzandole, accelerandole, rallentandole, riavvolgendole, iterandole con il montaggio, oltre a rivelare il 'segreto' del metodo di Picasso, Clouzot ha creato un peculiare dinamismo visuale. Peccato che non sia andato fino in fondo, dato che Picasso aveva già accettato di dipingere per la macchina da presa, accettando tutte le sue condizioni. I bozzetti di Picasso non si spostavano da soli sullo schermo, ma era la loro creazione a essere in movimento: essi si sviluppano e fioriscono davanti agli occhi degli spettatori, si muovono, crescendo e maturando, a partire dalla loro concezione, ovvero dalla linea, dal punto, dalla macchia iniziale, fino alla forma finale e all'opera completa.

Mancava solo che, una volta creati e formati, venissero animati sullo schermo e che ci invitassero ad accompagnarli nei paesaggi in cui sono ambientati. Né Clouzot né Picasso volevano subordinare a tal punto l'arte pittorica al film, perché avevano cercato di creare non solo un'opera cinematografica, ma anche un documento.

I film sulle opere pittoriche dimostrano nel modo

migliore quanto nella settima arte sia importante la composizione dell'inquadratura e, in generale, la disposizione visuale del contenuto che viene portato sullo schermo, e quanto in questo senso il cinema si possa servire dei principi pittorici, soprattutto quando si tratta di temi ben conosciuti che rendono possibile la trasposizione delle caratteristiche dello stile pittorico di una certa epoca o di una scuola pittorica sullo schermo cinematografico. In tal modo, si ottiene una trasposizione artistica dell'esperienza visuale tipica di quell'epoca. Tuttavia, anche senza l'ispirazione di opere o scuole pittoriche concrete, un regista può evidentemente elevare il valore artistico del film se, nella composizione visuale dell'inquadratura, usa i principi pittorici imprimendo loro un valore dinamico. I registi Jacques Feyder (*La kermesse eroica*), Marcel Carné (*Amanti perduti*), Jean Renoir (*Una gita in campagna*), Roberto Rossellini (*Paisà*), Luchino Visconti (*La terra trema*), Wilhelm Pabst (*Don Quixote*), Carl Dreyer (*Dies irae*), Robert Wiene (*Il gabinetto del dottor Caligari*), Orson Welles (*Otello*), Sergej Ėjzenštejn (*Que Viva Mexico!*), Renato Castellani (*Giulietta e Romeo*), Laurence Olivier (*Enrico V*), Alexandre Astruc (*Una vita – Il dramma di una sposa*), John Huston (*Moulin Rouge*), Vincente Minnelli (*Un americano a Parigi*), Teinosuke Kinugasa (*La porta dell'inferno*), Grigorij Čuchraj (*Il quarantunesimo*) hanno dedicato grande attenzione alle componenti pittoriche dei loro film. Questa componente visuale ha contribuito notevolmente alla formazione estetica del contenuto, tanto nella fotografia in bianco e nero, quanto a colori (come nei film degli ultimi sette registi sopra nominati).

Il rapporto tra pittura e cinema si differenzia dal rapporto tra pittura e fotografia. Va da sé che anche la fotografia si può servire dei principi della composizione pittorica, ma quando si tratta della riproduzione fotografica del quadro artistico, la cosa è del tutto meccanica. Abbiamo sottolineato che il film come immagine in movimento possiede una caratteristica cui la pittura anela sin da tempi immemori. Il cinema ha apportato tutto quello che i pittori hanno cercato almeno apparentemente di evocare: il movimento, il dinamismo, il cambiamento indiretto nel

tempo e nello spazio. “Tutto è movimento, tutto è ritmo nella natura!”, ha esclamato Germaine Dulac percorrendo con la cinepresa in mano il mondo, per fissare il suo eterno movimento, non solo esteriore, quello visibile, ma anche quello interiore, nascosto, e spesso più importante di quello superficiale, apparente. La pittura è rimasta statica, imprigionata da una cornice quadrangolare o da una forma simile; il cinema le si è avvicinato come se, nella secolare aspirazione pittorica a evocare il movimento, avesse visto il proprio stesso concepimento. Il cinema ha offerto alla pittura l'animazione, per rendere vivo il mondo rappresentato dal pennello, e la pittura ha dato al cinema le leggi estetiche per diventare arte visuale. È in tal senso che Jozef Gregor afferma che l'invenzione della cinematografia è “il frutto dell'antica aspirazione umana verso la forma espressiva dinamico-visuale, antica quanto l'umanità stessa”. Il legame tra i due media evidentemente esiste e il fatto stesso di evidenziarlo non si limita a caratterizzarne l'originalità, ma può aiutare a rivelare alcune specificità utili sia per il cinema che per la pittura. Georges Michel Beauvais, nel suo studio *Il museo vivente*, pone una questione interessante: “Anche se a prima vista sembra paradossale, esiste un'analogia tra la volontà e l'intenzione dei pittori Giotto, Cimabue, Bruegel, Bosch e il basilare principio dell'arte cinematografica, filmica. A separare l'origine del cinema e i vecchi maestri degli affreschi (e, perché no, anche di quegli splendidi inventori delle prime incisioni nelle caverne o delle opere d'arte precolombiana in Messico) c'è solo un passo, che un erudito della portata di Malraux ha osato e potuto fare. Nell'impossibilità di sviluppare la continuità e il movimento nel tempo (caratteristica intrinseca, invece, per la letteratura e il cinema), Bruegel nel *Trionfo della morte* e Bosch nel *Paradiso terrestre* sviluppano una continuità sulla tela, sulla superficie”.

L'arte cinematografica, dunque, può effettivamente realizzare e concretizzare l'inclinazione immaginaria dei pittori! Grazie agli strumenti di montaggio può dar vita alle figure rappresentate dai pittori in varie posture, così come Disney dipinge diverse pose dei propri protagonisti che, interconnesse, creano l'impressione del movimento. Questo illusorio dina-

mismo del disegno su tela può diventare il reale ritmo del movimento sullo schermo. La composizione 'dinamica' sulla tela pittorica, che l'artista rievoca ridistribuendo le volumetrie e alternando chiaro e scuro, si può materializzare attraverso il medium cinematografico. Ci chiederemo: ma è davvero importante? Non è semplicemente un'attrazione comune che con l'arte non ha niente a che fare? In effetti, questa possibilità tecnica non ha nessun significato in sé, però è in grado di trovare la propria funzione artistica nel momento in cui qualche regista la usa per penetrare più in profondità in qualche opera pittorica e per rivelare qualche sua importante caratteristica. Chi può dire che non si tratti di una riproduzione artistica, e addirittura di una riproduzione delle caratteristiche più importanti, interiori di un'opera pittorica?

Sami Berasha, nel suo libro *Illusione del cinema*, afferma che, quando si tratta della trasposizione sullo schermo di un dipinto o di una scultura, non è la tecnica cinematografica quella che richiede di essere trattata come se fosse arte, ma è proprio l'oggetto stesso che glielo impone quando vi si appropria con talento. "Quando sullo schermo vediamo la statua di Prassitele nella sua interezza e con tutti i suoi dettagli abbiamo l'impressione che l'opera venga ricreata di fronte ai nostri occhi. La scultura in quel processo non ha perduto niente. Anzi, grazie al cineasta che è riuscito a infondere vita nel marmo plastico, gli spettatori percepiscono l'oggetto in modo più diretto e ne colgono il senso meglio che se fosse stato spiegato a parole". Ne emerge che il cinema può aiutare la pittura e la scultura non solo meccanicamente, ma anche creativamente. Allo stesso modo, la pittura può invece aiutare a nobilitare artisticamente l'immagine cinematografica, in quanto la composizione dinamica dell'inquadratura, a parte tutte le sue specificità, si basa fondamentalmente sul principio della composizione statica nella pittura. Lo schermo cinematografico, dunque, usa le leggi della pittura e le trasforma in caratteristiche dinamiche adeguate al medium cinematografico. In questo caso, la pittura si propone come supporto al medium cinematografico per ottenere una modellazione visuale il più possibile artistica degli oggetti che vengono ripresi.

Il rapporto tra pittura e cinema può essere considerato anche da un'altra prospettiva, quando il medium cinematografico serve come strumento espressivo grazie al quale allo spettatore viene presentata una certa opera pittorica. Non parliamo dei film che servono esclusivamente da intermediario tecnico per la popolarizzazione di massa dei quadri di un pittore, cosa che, certamente, può assolvere a un'enorme missione culturale, ma che di per sé non ha alcun valore artistico nell'ambito dell'estetica filmica. Ci interessano quei film che cercano di 'far vivere' una composizione pittorica statica grazie alle specificità del medium cinematografico, di penetrare nell'essenza dei simboli visuali rappresentati sullo schermo, di spiegare il loro senso. Chiaramente, quello che l'immagine perde nella sua verosimiglianza (anche se, a dire il vero, lo perde già nella riproduzione in un libro tanto nella tecnica in bianco e nero, quanto in quella a colori, tipica dei film) lo acquisisce nel suo impatto, con questo inoltre integrando nuove peculiarità dinamico-visuali. In realtà, vi si uniscono i principi della composizione statica con quella dinamica, si intrecciano due media diversi nella loro comune origine, generando uno specifico fenomeno visuale che possiede le caratteristiche sia dell'arte pittorica, sia di quella cinematografica.

Gli intransigenti teorici dell'arte si oppongono a questo tipo di sovrastruttura cinematografica innestata su un'opera pittorica considerandola una distorsione dei valori originali e delle particolarità di un certo artista, ma al contempo dimenticando che il film può essere usato come strumento tecnico (riproduttivo) che, però, diventa arte solo quando si libera dalla sua funzione subordinata rispetto all'oggetto di cui tratta, quando lo incarna secondo i principi della propria estetica. Perciò, non stupisce il fatto che solo alcuni tra i numerosi film sulla pittura siano entrati a far parte della storia del cinema come opere d'arte importanti e di grande valore artistico. Sono i film di famosi artisti cinematografici quali Luciano Emmer, Gaston Diehl, Alain Resnais che hanno portato sullo schermo le opere di Giotto, Bosch, Van Gogh e Picasso. Non temevano che la cinepresa cinematografica avrebbe 'danneggiato' le famose tele pittoriche, né tantomeno avevano seguito principi

di natura accademica o archivistica nel loro lavoro. Hanno coraggiosamente unito due diversi media artistici di espressione e hanno cercato di trarre dai punti di contatto tra loro una nuova unità visuale in grado di instillare nella tela pittorica il tanto desiderato movimento, e allo schermo cinematografico caratteristiche pittoriche più significative. Sono pervenuti a nuove straordinarie visioni, un nuovo modo di percepire linee, forme, oggetti, ombre, luce, disposizione delle volumetrie, prospettive, visioni queste che sono dinamiche, evolutive, scomposte e sintetizzate. Come se una mano onnipotente avesse fatto vivere la bellezza fossilizzata che, per pochi istanti, fosse diventata viva davanti ai nostri occhi, rivelando le sue forme, i suoi incanti nascosti, il suo significato sottotestuale, per poi ritornare alla sua eterna pace. E si è avverato il primordiale sogno dei pittori: che le forme sulla tela o sulla pietra cominciassero a muoversi. Si è avverato il desiderio del pittore della grotta di Altamira, l'anelito al massimo dinamismo e del ritmo, del movimento quasi fisico delle figure dipinte.

Per poter far vivere cinematograficamente una composizione pittorica, e ancor di più, per poter rappresentare in modo dinamico la sua essenza, è necessario conoscere non solo il linguaggio espressivo del cinema, ma anche i principi dell'arte pittorica in generale e le caratteristiche di una certa opera in particolare. Maria Teresa Ponce, che ha studiato in dettaglio il rapporto tra cinema e pittura, sottolinea quanto in tali film sia importante che “il ritmo del film diventi funzione del dinamismo dell'immagine”, per cui è necessario che il regista studi in modo dettagliato la tela pittorica, “che studi la sua composizione sia verticalmente, sia orizzontalmente, sia circolarmente, le sue caratteristiche estetiche, le gradazioni tonali, i contrasti della luce, i rapporti matematici, le somiglianze e le differenze nei disegni grafici”, e che solo dopo si appresti a scrivere la sceneggiatura e a cercare le soluzioni cinematografiche che possano al meglio rappresentare sullo schermo tutto quello che il dipinto possiede, e che molte persone non notano. Analizzando il film di Emmer *Il paradiso perduto*, basato sul trittico *Il Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, Ponce conclu-

de che il regista è riuscito a trasformare del tutto “il dinamismo latente la latente del dipinto” in un ritmo adeguato del film (soprattutto nel rappresentare l'inferno) appoggiandosi unicamente sulla “scelta precisa dei piani, sulla loro interconnessione logica, e sulle associazioni delle idee e dei quadri”. André Bazin, invece, in *Pittura e cinema* dimostra che in questo tipo di film (che non si sofferma sulla semplice riproduzione dei dipinti) viene imposta alla pittura un'espressione che le è del tutto estranea e che la maniera di Emmer “è basata sull'opposizione tra la metafisica del dipinto e quella dello schermo”. “La cornice (il taglio del dipinto)”, scrive Bazin, “rappresenta una parte importante del dipinto e marca il suo microcosmo pittorico come essenzialmente diverso dal mondo reale che lo circonda. È il segno dell'extraterritorialità ontologica del quadro rispetto al mondo esteriore. Il taglio del dipinto, dunque, agisce in modo centripeto, diretto verso l'interno. In sostanza, il dipinto è completamente delimitato dalla cornice. E quei suoi confini sono imposti con forza al mondo naturale. Al contrario, tutto quello che viene proiettato sullo schermo — tale è la natura della fotografia — non viene percepito come qualcosa di chiuso e limitato, bensì viene equiparato al mondo esteriore. Lo schermo cinematografico non è la cornice, ma, se volete, la finestra sul mondo, lo specchio del mondo. Agisce in modo centrifugo, l'immagine si estende all'infinito al di fuori del rettangolo che la delimita formalmente. In altre parole, la fotografia — e il cinema ancor di più — offre allo spettatore un frammento del mondo esteriore. Il principio fondamentale del metodo di Emmer sta nel fatto di non mostrare mai i confini (la cornice, il taglio) dell'opera d'arte pittorica, ovvero di imporre al dipinto l'effetto dello schermo e di negare così le sue caratteristiche”. Nonostante tutta questa attenzione ai contrasti tra i due media, Bazin riconosce i valori estetici, cinematografici e pedagogici dell'opera di Emmer.

È chiaro che il movimento e il dinamismo che il medium cinematografico fornisce alla tela pittorica non sono interessanti per il fatto che possono animare gli spettatori, ma solo nel caso in cui riescano a suscitare in noi un'esperienza nuova, dinamica,

eppure adeguata all'immagine statica, una conoscenza più stratificata dell'essenza delle cose, e una più profonda penetrazione nell'opera di un certo artista. E che la cosa sia possibile lo dimostrano nel modo migliore i film dei registi che abbiamo elencato e che sono riusciti in tre maniere fondamentalmente diverse, riproducendo sullo schermo cinematografico i dipinti dei grandi maestri, a rivelare proprio di fronte a noi certe loro caratteristiche che potevamo solo intuire come fossero nelle loro reali, ma latenti, intenzioni.

Luciano Emmer, mentre riprendeva gli affreschi di Giotto, si è servito delle grandi capacità analitiche del montaggio cinematografico, scomponendo la complessità del dipinto nei suoi elementi di base. Così 'scomposto', l'oggetto viene ricomposto dal regista secondo un certo ordine, con certe ripetizioni e a una certa velocità, che procurano al dipinto un movimento e un ritmo speciale. Lo spettatore acquisisce l'impressione che l'angelo dell'affresco cada *effettivamente* dalla finestra. Però, se l'evocazione del movimento fosse l'unica funzione della scomposizione cinematografica del dipinto, non sarebbe un motivo sufficiente per tessere le lodi di questo metodo di adattamento cinematografico delle opere pittoriche. Attraverso l'analisi visuale lo spettatore può acquisire una migliore conoscenza delle proporzioni, dei cambiamenti e delle variazioni delle linee, delle forme e dei piani su un certo dipinto, mentre l'esperto può osservare la composizione del dipinto in tutte le sue parti, la disposizione delle volumetrie in relazioni più sottili, la prospettiva nel suo effetto spaziale e, ancora, lo psicologo può rivelare il senso del dettaglio estratto e il suo posizionarsi nell'opera. Nonostante tutto ciò, molti storici dell'arte si schierano contro il metodo di Emmer, ritenendo che un dipinto non possa essere "smontato come se fosse un orologio!". Eppure, dopo aver visto un film di Emmer, una persona non trova forse più comprensibili gli affreschi di Giotto?

Presentando sullo schermo la vita di Van Gogh attraverso i suoi dipinti, il regista Alain Resnais e lo sceneggiatore Gaston Diehl si sono serviti di altre possibilità della macchina da presa, oltre che di quella del montaggio: distorsioni con l'obiettivo,

improvvisi cambiamenti della lunghezza focale e la 'carrellata' del taglio dell'inquadratura cinematografica sulla tela pittorica, un aspetto che, in questa sede, ci interessa particolarmente. A differenza di Emmer, per mezzo del 'travelling' (carrellata), Resnais e Diehl hanno realizzato al contempo un'analisi e una sintesi dei dettagli del dipinto. È noto che un pittore, attraverso la composizione lineare, la disposizione delle volumetrie e l'armonia delle tonalità può dirigere efficacemente l'attenzione dello spettatore che sta di fronte al dipinto. Un certo 'stimolatore sensoriale' agisce sulle nostre percezioni visuali e da lì le può condurre nelle diverse direzioni del dipinto, secondo il desiderio dell'artista. Il film può cambiare quella direzione, la può accelerare o deviare completamente, la può addirittura creare, laddove non sia percepibile in maniera significativa. Così viene certamente 'tradito' l'effetto autentico del dipinto che, al contempo, viene però arricchito di nuovi significati psicologici. Grazie al film su Van Gogh abbiamo compreso le lotte interiori di un genio, gli scontri tra la sua tesissima coscienza e la stimolante rappresentazione della realtà, il suo crollo mentale — il percorso dalla luce e dal sole fino al buio e all'oblio totale. Da questo punto di vista, da noi in Jugoslavia, hanno dimostrato molto talento i registi Mihovil Pansini e Boštajn Hladnik, che hanno portato su pellicola le tele di Milenko Stančić e France Mihelić, esprimendo con forza poetica il mondo interiore e il significato psicologico-filosofico dei simboli di questi due pittori moderni, avvicinandosi a loro con l'obiettivo della macchina da presa come se fosse un occhio onniveggente in grado di penetrare nei segreti del subconscio e di trasferire su di noi sottili oscillazioni nascoste dal buio e dalle forme convenzionali del mondo. Se questo effetto concorda con l'intenzione del regista che *vuole e ha* qualcosa da dire sul pittore, sulla filosofia della sua arte in generale, e non solo di un certo dipinto, allora quel procedimento è assolutamente giustificato dal punto di vista dell'arte *cinematografica*.

Alain Resnais si è spinto ancora più oltre nella ricerca delle possibilità per un'interpretazione *cinematografica* della pittura su schermo il più completa possibile. Dopo aver girato un eccezionale cor-

tometraggio a partire da un dipinto di Picasso, ha dimostrato una grandissima capacità nello scoprire l'essenza della pittura moderna e nell'uso dei mezzi espressivi che solo a un regista può fornire il medium cinematografico. Non sorprende che Resnais abbia scelto appunto Picasso e la sua composizione *Guernica* per il suo esperimento cinematografico, in quanto sia il metodo dell'artista, sia il tema del dipinto gli hanno offerto abbastanza possibilità di dimostrare la propria conoscenza della tecnica cinematografica e il proprio modo di percepire il linguaggio cinematografico.

Resnais si è servito dell'analisi cinematografica e della sintesi del dipinto, delle deformazioni, del cambiamento della messa a fuoco, del travelling, introducendo però al contempo nuovi elementi: il cambiamento delle gradazioni tonali su qualche dettaglio del dipinto (che il regista illumina o getta nell'ombra durante la ripresa) e la precisa sincronizzazione e integrazione degli effetti sonori con l'immagine cinematografica. Non si tratta più della musica che in generale accompagna e illustra gli eventi sullo schermo, ma di una drammatica e attiva componente del film che è complemento all'immagine, da un lato mettendone adeguatamente in rilievo e potenziandone il significato, dall'altro fungendo da contrappunto.

Osservando il processo di rivitalizzazione, e ancor di più scoprendo le reali proporzioni e il significato di *Guernica*, abbiamo vissuto tutti gli orrori della guerra, tutte le sofferenze e le passioni della gente, tutta la paura e la disperazione, il disgusto e la rabbia delle vittime e delle bestie, davanti ai nostri occhi sono balenate le faville della distruzione, la luce delle bombe e il buio della morte, ci siamo trovati nella massa di creature sconvolte, di bambini smembrati, di madri storpiate, abbiamo sentito il grugnito dei morenti, i lamenti dei perduti, l'insana invocazione degli indomiti, mentre dall'inferno della distruzione volavano verso di noi parti di corpi umani, esseri smembrati, rovine di case, resti di cose deformate, un unico occhio, un muro mezzo abbattuto, una mano rotta, una lampadina spenta, una mascella sfigurata.

Questa scomposizione picassiana, questa rottura

delle connessioni alle quali si aggrappano le apparenze esteriori degli oggetti per rivelare la loro anima denudata ha ottenuto, tramite l'interpretazione cinematografica di Resnais, il vero significato, l'effetto voluto. Il famoso surrealismo, il suo metodo e i suoi principi estetici sono stati spiegati e posti davanti agli spettatori come sul palmo di una mano. Di nuovo gli intransigenti 'guardiani' della pittura notano con disapprovazione che il cinema non è rimasto fedele alla pittura, in quanto non interpreta autenticamente la sua essenza artistica. A loro interessa poco il fatto che il cinema sia rimasto fedele a se stesso e che, finalmente, abbia rifiutato quasi completamente di essere l'umile serva di un'altra arte.

La rivitalizzazione del movimento di una certa immagine sullo schermo, la dinamizzazione della composizione statica, la messa in rilievo della sua drammaticità interiore e del suo senso, nel cinema classico si ottengono innanzitutto con il montaggio; bisogna però chiedersi come si riuscirà a realizzarlo su uno schermo ampio e plastico. Il montaggio non potrà più avere un ruolo determinante, per cui la rivitalizzazione degli oggetti sarà minore, mentre la composizione del dipinto cambierà drasticamente (soprattutto se prendiamo in considerazione il cosiddetto 'schermo elastico' che, durante la proiezione, cambia la cornice dell'inquadratura, dalla classica tela a una vasta e, addirittura, allungata!). Se a ciò aggiungiamo il suono e l'immagine, discerneremo le vaste possibilità del legame creativo tra la pittura e l'espressione cinematografica moderna che, per il momento, possiamo solo intuire. La cosa principale è che quel legame può essere duplice, dato che il film può essere usato come riproduzione meccanica delle opere pittoriche, ma può in maniera altrettanto corretta liberare il dipinto dalle sue proprie limitazioni e rivelarlo in una nuova maniera, tipica del medium cinematografico. In tal modo, il film stesso viene artisticamente arricchito, in quanto riconosce i principi estetici di un'arte che gli è vicina, per cui se ne può servire.

◇ **V. Petrić, *Cinema and Painting*** ◇
Translated by Tamara Đokić

Abstract

Italian translation of *Film i slikarstvo* by Vladimir Petrić.

Keywords

Cinema, Painting, Art, Film Theory, Film Aesthetics, Cinema Studies.

Author

Vladimir Petrić (1928–2019) was a film theorist, historian, and aesthetician, as well as a professor at Harvard University and a co-founder of the Harvard Film Archive. He was the first scholar to earn a doctoral degree in film studies in the United States, receiving his PhD from New York University's Department of Cinema Studies. Early in his career, Petrić worked as a director in film, television, and theatre, before later focusing on experimental cinema. He was a recipient of numerous prestigious awards, including a Fulbright Scholarship to the United States and an honorary award from the Anthology Film Archives in New York City.

Translator

Tamara Đokić is a freelance teacher and translator, specializing in the translation from Italian to Serbian and vice versa. She holds a degree in Italian Language, Literature, and Culture from the Faculty of Philology at the University of Belgrade, followed by an MA in Modern Philology from the University of Padua, where she graduated with honors (110 cum laude). She is currently pursuing an MA in Cultural Policy and Management at UNESCO's program in Belgrade, Serbia.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Tamara Đokić



La staffetta delle arti.

Un gorilla in un negozio di antiquariato

Sergej Obruchov

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 205-218 ◇

CHE cos'è, alla fine, il cinema? È meglio del teatro, o peggio? Se è migliore, che bisogno c'è del teatro? Se è peggio, come lo si può salvare? O, forse, non c'è bisogno di salvarlo, si salverà da solo, se davvero è migliore.

Questo tipo di discussioni, a metà tra il teorico e il professionale, sono iniziate negli anni Dieci e continuano fino ai giorni nostri, assumendo varie forme e modalità.

Le persone non si mettono a discutere nella sala del cinema. Li piangono, se il film è commovente. Ridono, se è divertente. Si preoccupano, se non sanno come andrà a finire. Si rallegrano, se finisce bene.

Le dispute, al contrario, avvengono sulle pagine delle riviste letterarie, talvolta anche dei quotidiani, in occasione delle discussioni nei club dell'intelligenza artistica, sulle spiagge dei sanatori (dopotutto bisogna pur parlare di qualcosa, mentre si prende il sole!). Oppure, semplicemente, durante una cena a casa di amici. In questi casi le discussioni si fanno particolarmente accese.

“Ha visto *L'isola nuda*? Un film straordinario. Non una sola parola, eppure che potenza!”

“Se nessuno parla, allora preferisco *Il lago dei cigni*. Maksimova nel ruolo di Odette è semplicemente incredibile!”

“Non si possono paragonare le due cose”.

“Certo che non si possono paragonare. Il teatro è un giorno di festa. Il cinema è un giorno qualunque. Quando si va a teatro, ci si veste, ci si pettina, ci si fa belli — ci si prepara quasi una settimana prima in vista della felicità che si prospetta. I biglietti per il cinema, invece, si comprano il giorno stesso: si sta seduti per due ore come incatenati, non serve nemmeno togliersi il cappotto. Che festa è mai questa!”

“E allora perché le persone che vogliono andare a questa festa del teatro non sono poi così tante?”

“E questa adesso da dove viene?”

“Come da dove? E allora perché è stata istituita la giornata internazionale del teatro?”

“Perché?”

“Per suscitare interesse. In molti teatri europei in questo giorno gli attori recitano persino gratuitamente, pur di aumentare il numero dei potenziali spettatori. Se bisogna ampliare la cerchia, vuol dire che questa si è ristretta”. “Forse in Occidente si sarà anche ristretta, ma da noi è sempre pieno”.

“Non direi sempre. Una volta, in un teatro della capitale, ho ascoltato un'opera, e c'erano più attori sul palco che spettatori in sala. Eppure cantavano bene, e l'orchestra era magnifica”.

“Probabilmente è stato solo un caso. Peraltro, non tutti vanno all'opera”.

“Anche con il dramma a teatro non è sempre tutto rose e fiori. Anche se c'è il pienone”.

“Se c'è il pienone, allora va tutto bene”.

“Non è proprio così. Sono stato invitato a vedere un nuovo spettacolo in provincia. Si tratta di una grande città. Ci sono fabbriche, industrie e scuole. Trecentocinquanta mila abitanti. L'unico teatro della provincia. Un palco meraviglioso, una sala enorme da oltre mille posti a sedere. Tutto esaurito. Ne ero felice. Poi mi hanno spiegato che i biglietti erano stati acquistati dai comitati delle fabbriche e regalati ai dipendenti. E se a questo si aggiunge che il teatro riceve sovvenzioni, ne consegue che a pagare i biglietti non è stato chi ci è andato, ma chi se ne sta a casa o al cinema”.

“Significa che lo spettacolo che ha visto era scadente, o quel teatro era pessimo. Ecco che, invece, per *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* al tea-

tro Taganka è praticamente impossibile acquistare i biglietti. Lo stesso vale per il teatro Sovremennik”.

È facile suddividere i contestatori, nonostante la natura categorica delle loro affermazioni, in tre gruppi principali.

Il primo gruppo può essere definito quello degli inguaribili amanti del teatro. Costoro sostengono fermamente che il teatro sia un'arte infinitamente più elevata, raffinata, nobile e culturale del cinema, che è meccanico, morto, privo di anima, e così via.

Il secondo gruppo è convinto che il teatro sia ormai giunto alla fine, che sia un arcaismo e che solo il cinema abbia il diritto di essere definito un grande spettacolo culturale contemporaneo.

Il terzo gruppo, probabilmente il più numeroso, ritiene che la disputa sia insensata in quanto ognuno ha già le proprie occupazioni e nessuno mangerà nessuno. La gente andrà a vedere film di qualità, così come andrà a vedere spettacoli teatrali di qualità.

Esiste poi un quarto gruppo, indiscutibilmente più numeroso dei tre precedenti messi insieme.

Sto parlando di spettatori che non discutono, ma guardano. Eppure, alla fine dei conti, sarà soltanto la loro voce a porre fine alla disputa. E per poterla sentire e capire, è necessario innanzitutto comprendere da chi, concretamente, fosse composta quella famiglia dell'arte dello spettacolo, all'interno della quale, all'inizio del XX secolo, nacque inaspettatamente un figlio diverso da tutti gli altri, che crebbe con una tale rapidità da destare inizialmente stupore e poi timore nei suoi famigliari, proprio come potrebbe spaventare un gorilla in un negozio di antiquariato. Dio mio, avrebbe infranto i lampadari veneziani, frantumato le statue d'avorio, strappato i ricami di perline, rovinato la credenza di legno di betulla della Carelia e di mogano! Guardate che gesti! Che movimenti del corpo! Che pose! È davvero vergognoso! Un oltraggio!

E chi era dunque questa numerosa famiglia, che si era riunita intorno alla culla di questo *enfant terrible*?

Se parliamo dell'arte dello spettacolo in generale, indipendentemente dalle funzioni che svolgono le sue singole tipologie, possiamo ritenere che gli spettacoli più diffusi, fino agli inizi del XX secolo,

fossero quelli organizzati dalle diverse religioni.

Certo, le sensazioni religiose non sono affatto le stesse di quelle estetiche, e la fede in Dio è ben diversa dalla fede nell'immagine artistica; tuttavia, la religione ha sempre fatto uso di mezzi artistici per esercitare la propria influenza e ha sempre parlato la lingua delle associazioni artistiche, capaci di evocare emozioni ben precise.

Non intendo assolutamente equiparare la liturgia con uno spettacolo del Teatro d'Arte di Mosca, né paragonare le danze attorno a un idolo di legno con il *Lago dei cigni*, ma la mobilitazione dei mezzi artistici – musicali, vocali, plastici e drammaturgico-verbali – è una caratteristica comune a tutti i rituali religiosi, qualsiasi sia la religione a cui appartengono. E il fatto che, fino a mezzo secolo fa, gli spettacoli religiosi fossero i più diffusi e i più partecipati non si riferisce soltanto ai paesi non civilizzati, alle aree rurali o alle città prive di teatri e circhi. No, persino nelle capitali dei grandi Stati gli spettacoli religiosi erano al primo posto sia in termini di numero di spettacoli e di affluenza di pubblico, sia per impatto ideologico.

All'inizio del XX secolo, quando mi ritrovai per la prima volta davanti allo schermo di un cinematografo assieme ad altri moscoviti, giovani e anziani, tutti ugualmente stupiti dall'immagine del treno in movimento, Mosca contava ottocentomila abitanti.

Nel centro della città si trovavano due teatri d'opera, due circhi, un teatro d'operetta, cinque teatri d'arte drammatica, quattordici varietà, trecentocinquanta chiese, contando soltanto le cattedrali, i monasteri e le chiese parrocchiali; contandole tutte, il numero saliva a seicento. Era raro trovare qualcuno che non fosse mai stato in chiesa, mentre erano centinaia di migliaia le persone che non erano mai state all'opera o che non avevano mai assistito a uno spettacolo nei teatri come il Malyj, il Chudožestvennyj, il Nezlobin o il Korš, se ne contavano a centinaia di migliaia. E gli spettacoli religiosi, che la Chiesa organizzava per loro, erano spesso di straordinaria magnificenza. Sia per la struttura drammaturgica, sia per l'armonia delle messe in scena, la cui regia era affidata alla tradizione secolare. Sia per l'allestimento artistico, al quale avevano contribuito, accanto a mi-

gliaia di anonimi iconografi, Dionisij, Rublev, Simon Ušakov, Nesterov, Polenov e Vrubel'. Sia per l'accompagnamento musicale, i cui autori erano nuovamente sia quelli della tradizione, sia compositori come Čajkovskij, Bortnjanskij, Grečaninov.

Tutto questo vale per Mosca, per la Russia, per l'ortodossia. Tuttavia, anche gli spettacoli religiosi cattolici erano stati creati da una tradizione altrettanto, se non addirittura più antica, e alla cui progettazione, plastica e musicale, avevano preso parte Raffaello, Leonardo, El Greco, Bach e Händel. E molti degli interpreti di questi spettacoli religiosi che, per usare la terminologia teatrale, dovremmo annoverare all'interno del dramma musicale, erano di altissimo livello. Nemmeno gli angeli avrebbero potuto cantare meglio, in maniera più pura e limpida, del coro sinodale dei ragazzi nella cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca.

Ma la questione, alla fine, non riguarda tanto la qualità degli interpreti, quanto la portata dello spettacolo religioso.

Ricordo una notte nevosa nella periferia di Mosca e le file di luci che dal villaggio si diramavano per raggiungere le campagne vicine e lontane. Era molto difficile riuscire a portare a casa la fiammella del cero pasquale dopo la lunga veglia del Giovedì Santo e usarla per accendere la lampada nell'angolo dedicato alle icone dell'izba. Nessuno di coloro che portavano queste fiammelle di cera aveva mai sentito parlare di *Faust* o di *Aida*, né aveva mai visto *Il giardino dei ciliegi* o *I violini d'autunno*, eppure quelle fiammelle si diffondevano in tutti i villaggi e i borghi, in ogni strada delle città russe. Decine di milioni di luci.

Tuttavia, la liturgia cristiana rappresenta solo una piccola parte di tutti gli spettacoli religiosi che si sono svolti e che ancora si svolgono in tutto il mondo. Sono molto diversi tra loro. Talvolta questi spettacoli si basano sull'arte coreografica delle danze rituali; altre volte, si tratta di teatri religiosi di maschere, ombre e burattini; altre ancora, per questo tipo di spettacoli vengono mobilitati animali, che svolgono il ruolo di vittime o di rappresentanti del divino. Le trame e le forme di questi spettacoli provengono ugualmente da tradizioni secolari, sono ugualmen-

te rivolte a una cerchia molto ampia di spettatori, e provocano un impatto emotivo molto forte.

Ho visto relativamente pochi spettacoli religiosi non cristiani — spettacoli musulmani, buddisti. Il loro contenuto narrativo non sempre mi era chiaro. Non erano rivolti a me, non erano destinati a me, eppure alcuni di essi non solo erano interessanti, ma a volte magnifici nella forma e coinvolgenti per la loro carica emotiva.

A Madras un indiano mi raccontò che, non lontano dalla città, su una roccia, si erge una cappella, dove, da cent'anni ormai, ogni mattina giunge in volo da Benares un'aquila bianca per ricevere dalle mani di un monaco il cibo sacro. Naturalmente, la mattina seguente mi diressi subito alla cappella. La roccia su cui sorgeva si rivelò molto ripida e alta. Alla sommità conducevano gradini scolpiti nella roccia. Un numero infinito di lastre di pietra arroventate dal sole, su cui si doveva camminare scalzi. Altrimenti si sarebbe profanata la sacralità della montagna.

Tra i piedi olivastri, abituati a tutto, i miei piedi russi sembravano le zampe bianche di un uccello.

Sulla sommità della roccia, presso la piccola cappella, era già radunata una folla di credenti. Un giovane accolito faceva allontanare i presenti per lasciare spazio all'aquila. Dalla cappella uscì un monaco seminudo con un ombrello nero. In mano teneva una coppa d'oro. Si fermò e iniziò a scrutare il cielo. Tutti i fedeli alzarono il capo con devozione. Anch'io mi misi a fissare l'azzurro infinito. Davvero si sarebbe compiuto un miracolo e dal cielo sarebbe scesa un'aquila bianca? E il miracolo si compì. Un'aquila. Proprio sopra la testa. Un puntino bianco nel profondo del cielo. Si avvicinava, girando in cerchio, facendosi sempre più grande. Si vedeva già la sagoma di un uccello, come una figura ritagliata nella carta. I fedeli avevano giunto le mani e seguivano il volo dell'aquila. Lentamente, descrivevano cerchi con i loro corpi. L'aquila si posò su una pietra. Quasi accanto a me. Un avvoltoio capovaccaio. Ripiegò le ali. Barcollando goffamente sulle sue zampe gialle, si diresse verso il monaco. Questi prese dalla coppa d'oro con un cucchiaino ugualmente d'oro il riso sacro e lo versò sul palmo della sua mano. L'aquila senza troppa avidità beccò il riso direttamente dal

palmo della mano, spalancò le ali e volò via nel cielo.

In cosa si distingueva, dunque, questo spettacolo da quel diffuso numero circense nel quale una colomba, dall'alto del tendone del circo, scende per posarsi direttamente sulla mano del domatore? Apparentemente ben poco, solo nel metodo con cui era stato indotto un riflesso condizionato nel piccolo aquilotto. Ma nel significato la differenza è immensa. Al circo, gli spettatori provano meraviglia per l'arte del domatore. Qui, invece, sono colpiti dalla vicinanza di un messaggero divino. Dio esiste. È reale. È vicino.

La colomba del circo è semplicemente una colomba. Non rappresenta nulla. È priva di significato simbolico. L'aquila bianca discesa dal cielo è, prima di tutto, un simbolo. Un'allegoria resa concreta. E la forza dell'impatto emotivo e, quindi, il grado di persuasione ideologica che questo spettacolo esercita su coloro ai quali è rivolto — ovvero sul gruppo di fedeli — non è paragonabile a nessuna rappresentazione teatrale o circense.

Il Giovedì Santo e l'aquila bianca mi sono serviti soltanto come esempi di diverse forme di spettacolo religioso. Di esempi simili se ne possono fare a migliaia. Nel corso dell'intera storia dell'umanità, nel mondo intero, in tutti i paesi, presso tutti i popoli, il tipo di spettacolo più diffuso e più efficace è stato lo spettacolo religioso.

Questa situazione si è mantenuta anche negli anni Dieci del Novecento, negli anni dell'affermazione del cinematografo.

Come si posero i rappresentanti delle diverse confessioni religiose di fronte alla nascita del cinema? Allo stesso modo in cui avevano accolto qualsiasi altro tipo e genere di spettacolo laico: come qualcosa di negativo.

E proprio perché la Chiesa ha sempre preso le distanze da ogni forma di spettacolo non ecclesiastico, non ha celebrato la nascita di un'altra, nuova forma di spettacolo.

Eppure, di fatto, si è verificato un evento decisamente straordinario. Nel giro di qualche decennio il cinema è diventato lo spettacolo più diffuso e più popolare in tutti i paesi del mondo. Per la prima volta, uno spettacolo laico aveva superato quello religioso.

Persino a Roma, nel centro del cattolicesimo, nel-

la città in cui si svolgono gli spettacoli religiosi più grandiosi, esistono persone — e ce sono molte — che non frequentano mai le funzioni liturgiche, ma non vi è un solo romano, fatta eccezione per i neonati, che non sia mai stato al cinema.

Contate il numero di celebrazioni religiose che avvengono ogni giorno in centri come Madrid, Gerusalemme, Baghdad, La Mecca e, infine, anche Madras, confrontate questo dato con il numero di proiezioni cinematografiche nelle stesse città e comprenderete quale salto straordinario abbia compiuto l'arte dello spettacolo laico negli ultimi cinquant'anni. E non serve nemmeno parlare di città come New York, Chicago, Manchester o Lione.

Tra le città menzionate, ho volutamente ommesso quelle del nostro paese, poiché il divario quantitativo tra gli spettacoli ecclesiastici e quelli cinematografici è evidente a chiunque.

Il culto religioso è lo strumento principale per l'organizzazione delle credenze religiose. Senza le funzioni liturgiche, qualunque sia la loro forma, qualsiasi religione perde ogni forza. Un pastore ha bisogno di un pascolo. Altrimenti come potrebbe raggruppare insieme coloro che intende guidare?

Il cinema è diventato il concorrente più pericoloso delle funzioni religiose. Persino i film di contenuto religioso non hanno cambiato questa situazione.

Dal punto di vista di molti rappresentanti della Chiesa, questa nuova arte dello spettacolo, l'arte cinematografica, sembra realmente un gorilla capace di profanare i luoghi sacri, distruggere gli altari e sottrarre i fedeli a Cristo, Maometto, Buddha o Geova.

E dal punto di vista dei rappresentanti di quei tipi e generi delle arti laiche dello spettacolo che si sono consolidati all'inizio del XX secolo? Perché questo gigante appena nato si è rivelato o è sembrato loro così pericoloso? E in che cosa consiste questa pericolosità? Nella scomparsa di questi generi? Nel loro cambiamento?

È possibile ritenere che questi generi siano effettivamente stabili e, per così dire, definitivi? Tutti gli spettacoli dell'epoca pre-cinematografica — senza contare quelli religiosi — apparivano, all'inizio del nostro secolo, suddivisi in maniera più o meno di-

stinta in ciò che comunemente si definisce teatro, ciò che noi chiamiamo varietà (*revue* o *vaudeville* in Europa), ciò che si intende con il termine ‘circo’ e, infine, in spettacoli di massa festivi (carnevaleschi, in maschera o sportivi). A parte si trovano gli spettacoli di marionette, che talvolta assumono la forma di un teatro, altre volte accompagnano gli spettacoli di varietà e altre ancora partecipano agli spettacoli carnevaleschi.

Il teatro, nel significato comune del termine, si divide in dramma, opera, operetta e balletto. Tra questi, il teatro d’arte drammatica è considerato il fratello maggiore, probabilmente per grado di diffusione. Se, invece, parliamo di anzianità in termini di esistenza, occorre tenere conto del fatto che la forma in cui il teatro ci appare agli inizi del XX secolo è talmente diversa dalle sue antecedenti da rendere difficile far risalire il suo inizio a prima del XVII-XVIII secolo. E anche in tal caso sarebbe una grande forzatura.

Immaginate di trovarvi seduti in una valle tra le montagne, su una panca di pietra in un immenso anfiteatro, circondati da migliaia di spettatori. Davanti a voi un coro che canta e alcuni attori indossano delle maschere di legno sulla testa, come copricapi. Si sta svolgendo una gara tra drammaturghi e gli attori declamano ritmicamente il testo della tragedia attraverso maschere che amplificano la loro voce. Questo è il teatro dei tempi di Eschilo.

Ora immaginate di trovarvi in una piazza cittadina. Su un palco di legno, gli attori indossano costumi variopinti. Testo improvvisato, linguaggio triviale, caratterizzazioni volutamente banali in un intreccio confuso e fiabesco. Questa è la commedia dell’arte.

E ora immaginatevi nella platea del Teatro d’Arte di Mosca, di fronte a un palcoscenico chiuso, una sorta di scatola scenica. Un intreccio psicologico. Sul palco ci sono persone che, esteriormente, non si differenziano dagli spettatori. Potrebbero scambiarsi di posto. Si sta tenendo la prima del *Gabbiano*.

Cosa accomuna queste tre forme? Forse solo il fatto che in tutti e tre i casi ci sono spettatori, ma questa è una caratteristica di ogni forma di arte dello spettacolo.

Non si può pensare che sia possibile fermare il processo di trasformazione delle forme in un qual-

siasi tipo di arte. Ogni individuo sulla terra si trova all’interno di questo processo e, spesso proprio per questo motivo, non lo nota.

Non si può pensare che l’arte teatrale conserverà per sempre la forma che aveva assunto tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo e la cui espressione migliore è rappresentata dalle messe in scena del Teatro d’Arte. È altamente possibile che l’evoluzione futura del teatro drammatico possa sfociare in qualcosa di talmente innovativo da rendere impossibile rintracciarvi anche il minimo accenno al *Gabbiano*. Già adesso si osservano alcune mutazioni, e il cinema spesso ne è il colpevole o, perlomeno, il complice.

Il 1600 è considerato l’anno di nascita dell’opera. Da allora, questa forma d’arte ha cambiato più volte forma e funzione. Le prime declamazioni musicali e recitative sono lontane dal virtuosismo della coloratura dei castrati quanto l’equilibrio vocale dell’opera napoletana del XVIII secolo dalle opere di Musorgskij. L’opera ha mantenuto una sorprendente costanza solo nel conflitto tra recitativo e aria, tra la narrazione drammatica e il puro virtuosismo vocale.

Ci sono stati periodi nella storia dell’opera in cui essa ha occupato il primo posto tra le arti teatrali, ma alla fine del XIX secolo il teatro d’arte drammatica ha riconquistato le posizioni perse, l’opera ha fatto un passo indietro e, probabilmente, per lo spavento ha reagito cercando di imitare il teatro d’arte drammatica nella scelta di intrecci legati alla vita quotidiana, nel passaggio dai versi alla prosa e nell’imitazione da parte della struttura musicale e vocale di quella del linguaggio parlato.

L’operetta è nata a metà del XVII secolo.

A metà del XIX secolo, ai tempi di Offenbach e Johann Strauss, aveva raggiunto la popolarità mondiale, ma già all’inizio del XX secolo Kálmán riuscì a canonizzarne le trame e i ruoli a tal punto che oggi l’operetta lotta con tutte le sue forze — e non sempre con successo — per trovare una via d’uscita da questi schemi; talvolta si avvicina all’opera comica, altre alla farsa, al *revue* o al cosiddetto *musical*, un dramma musicale con contenuti più o meno seri, talvolta tragici, talvolta filosofici.

Tra questi *musical* ho visto, in America, spetta-

coli splendidamente allestiti e magistralmente interpretati: *West Side Story* (un'interpretazione di *Romeo e Giulietta*), *Il violinista sul tetto* (tratto da *La storia di Tewje il Lattivendolo* di Sholom-Alejchem), *My Fair Lady* (basato su *Pigmalione* di George Bernard Shaw). La struttura drammaturgica, le caratteristiche di genere e i tratti dei personaggi di questi *musical* si distaccano tutti profondamente da quelli de *La contessa Mariza* o *La principessa della Czarda*, ovvero da ciò che rappresentava l'operetta all'epoca della nascita del cinema.

Jean-Georges Noverre è considerato il padre del balletto moderno. Fu lui, alla fine del XVIII secolo, a creare le prime coreografie con intreccio strutturato invece dei semplici *divertissement* di danza, dichiarando che fosse possibile 'danzare' qualsiasi tragedia di Shakespeare.

Nemmeno un secolo dopo, il balletto classico in Occidente entrava in declino, mentre in Russia Marius Petipa creava spettacoli brillanti, ma diametralmente opposti rispetto a quelli di Noverre, composti da una successione ininterrotta di *divertissement*, tenuti a malapena insieme da un filo narrativo. I riformatori del balletto, da Noverre a Didelot, fino a Petipa, Djagilev, Fokin e Golejzovskij, accumularono in modo sorprendente un incredibile numero di contraddizioni all'interno di quest'arte.

Gli 'esperti del balletto' riescono a non accorgersi in queste contraddizioni delle rughe della vecchiaia. Eppure, in un unico spettacolo coesistono simultaneamente movimenti puramente tecnici, privi di qualsiasi significato espressivo e che già Noverre aveva definito "piroette che non dicono nulla", movimenti espressivi di pantomima, un linguaggio codificato dei gesti, danze popolari o da salotto stilizzate, che non legano in nessun modo con i passi sulle punte dei classici *pas de deux*.

Queste contraddizioni si riflettono persino nei costumi. Una protagonista può camminare sul palco trascinando un lungo strascico in broccato, mentre un'altra, vestita con un leggero tutù in mussola, corre sulle punte. Per far capire quanto questo sia assurdo si potrebbe azzardare questo paragone: è come se lo zar Fedor Ivanovič entrasse in scena indossando la corona imperiale, mentre Boris Godunov si

presentasse in costume da bagno.

Sono consapevole di correre il rischio di essere accusato di non capire nulla dell' 'affascinante convenzionalità del balletto', o di aver fatto dello spirito per amore di una battuta arguta.

Ebbene, io comprendo e rispetto ogni convenzionalità nell'arte, poiché la convenzione è il suo stesso linguaggio, ma un'opera d'arte deve possedere un'unica convenzione, non molteplici. Solo allora diventa un tutt'uno. Nel cosiddetto balletto classico dei primi del Novecento, invece, la mescolanza meccanica di convenzioni, che altro non è che una catena di atavismi, e il fatto che ci siamo abituati a questo non cambia la questione di fondo.

Non so quale direzione prenderà l'evoluzione del balletto. Forse si muoverà verso la tragedia pantomimica di Noverre, ovvero nella direzione in cui è andato Prokof'ev quando ha composto *Romeo e Giulietta*, oppure verso i *divertissement* di danza di Igor Moiseev; in ogni caso, il balletto moderno non potrà restare a lungo legato a *Il lago dei cigni*, per quanto splendida sia la musica di Čajkovskij.

E il fatto che *Giselle* sia stato restaurato seguendo gli esatti movimenti del suo primo coreografo è sicuramente interessante di per sé, ma non può essere in alcun modo considerato un passo avanti.

Il circo che conosciamo oggi, è risaputo, non ha nulla a che vedere con il circo dell'antica Roma e se vi è una somiglianza, questa è soltanto nel nome e nella forma circolare dell'arena. La genealogia del nostro circo è molto più breve: è nato come spettacolo di volteggio equestre. Fu il cavallo a definire la forma rotonda dell'arena, mentre la lunghezza della frusta ne determinò il diametro. I suoi 'fratelli maggiori', di norma, trattano il circo con sufficienza, ma ciò non ha impedito a quest'ultimo di raggiungere, nella metà del XIX secolo, una posizione sociale di grande rilievo; a San Pietroburgo fu costruito appositamente un sontuoso edificio che, in seguito, fu trasformato in teatro d'opera. Abbastanza rapidamente il circo assimilò elementi della fiera e del varietà itinerante, e i cavalli smisero di esserne il centro imprescindibile. Il circo è passato attraverso diverse forme evolutive: unendosi al teatro, ha dato vita a spettacoli grandiosi sia all'interno dell'arena,

sia sul palco meccanizzato a essa adiacente; mettendo in fila tre arene, si è espanso fino a raggiungere le dimensioni di uno stadio. Oggi, rispetto agli anni del suo massimo splendore, il circo è diventato molto più modesto e ha iniziato da tempo a trasferire i numeri nati al suo interno al varietà. Si è creato una sorta di circolo: dal varietà itinerante e dalla fiera al circo e dal circo al varietà contemporaneo.

Il teatro delle marionette degli anni Dieci stava, per così dire, cambiando pelle. Le forme tradizionali dei teatri di marionette fieristici e ambulanti morivano in modo sorprendentemente uniforme, portando con sé i loro celebri protagonisti. Il burattino tradizionale russo Petruška era quasi del tutto scomparso, così come il francese Polichinelle, l'italiano Pulcinella e l'inglese Punch. I beniamini di ieri, amati dal popolo — ribelli, sfrontati, provocatori e litigiosi — erano diventati, come vecchi abiti dismessi dai genitori, strumenti di intrattenimento per bambini, con risultati alquanto discutibili in termini di educazione morale.

I teatri di marionette di Cina, India e Indonesia, fossilizzatisi nella splendida tradizione del feudalesimo, sono sopravvissuti per inerzia, ma il terreno che li nutriva andava sgretolandosi sotto i loro piedi, insieme a tutti gli sconvolgimenti sociali che avevano distrutto il sistema feudale, la sua mentalità e l'arte a esso legata.

Il moderno teatro di marionette dell'Unione Sovietica e dei paesi socialisti, così come molti teatri di marionette dell'Europa occidentale, rappresentano in sostanza un fenomeno completamente nuovo. Non hanno raccolto il testimone dalle mani dei loro predecessori, ma hanno raccolto da terra quello che era stato lasciato cadere.

Ed ecco che, all'interno di tutti i processi evolutivi in corso in ogni forma di arte dello spettacolo laico, il cinematografo si è insinuato come un cuneo d'acciaio nel legno. Estraneo, freddo, sfacciatamente presuntuoso.

È impossibile pensare che il cinematografo non influenzerà l'ulteriore evoluzione delle altre forme di arte dello spettacolo; tuttavia, per poter almeno approssimativamente prevedere queste evoluzioni, è assolutamente necessario stabilire la differenza

fondamentale tra il cinema e il teatro degli inizi del XX secolo in tutte le sue varianti.

Bisogna comprendere quali funzioni del teatro siano sostituibili dal cinema e quali caratteristiche visive del teatro sono assenti nel cinema.

La prima cosa che viene in mente cercando una differenza tra cinema e teatro è la tridimensionalità, la spazialità e la profondità che percepiamo nel teatro, nel circo o nel varietà, rispetto alla bidimensionalità del cinema, dove l'immagine viene riprodotta su uno schermo. Ma vediamo meglio se queste idee sulla bidimensionalità del cinema e la profondità del teatro sono corrette.

Se presteremo attenzione alle nostre stesse percezioni, ci renderemo conto che non è così.

Nel teatro, davanti a noi si trova una certa superficie visiva incorniciata nella cornice del palcoscenico, disposta frontalmente in esso (non prendo in considerazione i posti laterali, scomodi e poco apprezzati dagli spettatori, ritenuti inadatti per la ricezione di questo genere di spettacolo).

Abbiamo perciò frontalità e unicità del punto di vista. Di fatto, non percepiamo quindi lo spazio della scena, ma un'immagine dello spazio sulla scena, simile più a un altorilievo. Gli attori del teatro, di norma, tendono a spostarsi in avanti e non amano rientrare nella profondità della scena, specialmente se questa è orizzontale.

La profondità sulla scena è spesso sostituita dall'altezza. Nella sua forma minima, si manifesta nel sollevamento del pavimento del palcoscenico; nella sua forma massima, nell'utilizzo di scale, balconi, finestre, ovvero proprio quegli elementi caratteristici non solo dell'altorilievo, ma anche dell'arte figurativa dell'artista in generale, dove ciò che è situato più lontano dallo spettatore, per essere visibile, spesso tende a sollevarsi.

Il movimento principale dell'attore sulla scena avviene generalmente o in senso frontale, da una quinta all'altra, o lungo una diagonale poco profonda, che è di nuovo molto simile al movimento dell'altorilievo.

La chiusura frontale del palco da parte della cornice dell'arco scenico determina una subordinazione pienamente naturale e legittima di questa cornice alla composizione delle *mise en scène* e la perce-

zione di un'asse centrale anche quando la *mise en scène* non è simmetrica. Le quinte convenzionali, collocate solitamente ai lati del palco, così come le mantovane convenzionali appese alla graticcia, delimitano lo spazio interno del palco e, chiudendolo su se stesso, sembrano suggerire che, al di fuori di esso, allo spettatore non è concesso vedere nulla. Sopra la scena, di fatto, non esiste un cielo reale; è possibile 'evocarlo', ma non esiste realmente, e il volo di un attore, anche se sospeso a un filo, si trasforma inevitabilmente in un volo oltre l'arco scenico, che più che come elemento della trama viene percepito dal pubblico come un trucco tecnico.

Un altro tipo di spazio è quello del circo. Si tratta di un'arena circondata dal pubblico. La frontalità scompare e, se l'attore si rivolge costantemente in una sola direzione, significa che non sta rispettando le leggi dell'arte circense, e gli spettatori, seduti ai lati o dietro di lui, ne saranno molto irritati. In questo caso, abbiamo a che fare con una scultura rotante. Pur mantenendo un solo punto di vista per ogni spettatore, l'attore avverte migliaia di occhi che lo circondano.

Ma la differenza principale tra lo spazio teatrale e quello circense risiede nel fatto che il palcoscenico del teatro ha la possibilità di creare, attraverso mezzi puramente figurativi, l'illusione di un'estensione maggiore rispetto a quella che effettivamente possiede (grazie alla costruzione prospettica delle scenografie, o ai fondali paesaggistici), mentre l'arena circense viene percepita dallo spettatore esattamente per quello che è nella realtà. Il palcoscenico del teatro è delimitato dalla cornice dall'arco scenico e dal fondale, mentre l'arena del circo è indubbiamente delimitata dalle sue reali dimensioni.

Esaminiamo ora lo spazio che percepiamo sullo schermo cinematografico. Definirlo una superficie piatta sarebbe inesatto. Lo spettatore osserva ciò che accade sullo schermo dalla prospettiva della cinepresa che ha effettuato le riprese.

L'occhio dello spettatore sembra trovarsi all'interno dell'obiettivo di questo apparecchio e si muove insieme a esso. Questo movimento è completamente diverso da quello che compie l'occhio muovendosi lungo la superficie piatta frontale del palcoscenico

teatrale, oltre il quale lo spazio convenzionale della scena è raffigurato come se fosse un altorilievo. Il panorama nel teatro e il panorama nel cinema si differenziano in maniera marcata. Nel teatro, si tratta del movimento degli oggetti davanti allo spettatore, mentre nel cinema è il movimento dello spettatore davanti agli oggetti. Lo spettatore al cinema non rimane mai seduto in un solo posto. Sale insieme alla cinepresa sul tetto e guarda dall'alto verso il basso, poi scende nel seminterrato e guarda dal basso verso l'alto. Vede ora i capelli delle persone, ora le loro caviglie. Si avvicina senza indugio a una persona a pochi centimetri di distanza oppure si allontana per chilometri. Lo spettatore al cinema è in costante movimento all'interno dello spazio che percepisce, e non al di fuori di esso, come accade nel teatro o nel circo.

Se la subordinazione all'arco scenico e la frontalità inducono il regista teatrale a creare composizioni simili alle strutture grafiche di un artista, l'assenza di frontalità e di limiti nello spazio nel cinema consente al regista cinematografico di non subordinare la composizione alla cornice dell'inquadratura poiché, con il movimento dell'obiettivo della cinepresa, essa scompare. Un'eccessiva compiutezza della composizione dell'inquadratura, praticata da alcuni registi, sfocia in una teatralità innaturale per il cinema, a una 'illustrazione', e respinge lo spettatore indietro, nella sala, privandolo della possibilità di vagare insieme alla cinepresa nell'infinito spazio cinematografico, infinito come il mondo, che è una delle caratteristiche principali della sua espressività.

Sono disposto ad ammettere che tutte le mie riflessioni sulla planitudine dello spazio scenico e sulla tridimensionalità dello schermo piatto cinematografico possano sembrare poco convincenti. Ma tra qualche anno, il cinema diventerà stereoscopico, ovvero acquisirà una spazialità di fatto. Pertanto, raggiunta la piena padronanza tecnica della riproduzione del suono, del colore, del volume e dello spazio, lo spettacolo cinematografico esteriormente non si differenzierà in nulla dal teatro, mentre per le possibilità di movimento nello spazio sarà infinitamente più ricco.

Ma questo significa forse che la natura della percezione dello spettacolo cinematografico sarà la stes-

sa di quella dello spettacolo teatrale, arricchita da nuove possibilità espressive? Se così fosse, dovremmo giungere alla conclusione che, tra qualche tempo, non esisteranno altri tipi di spettacolo oltre al cinema, e che i teatri, se dovessero sopravvivere, sarebbero soltanto una sorta di laboratorio.

Pertanto, per trovare la linea di demarcazione tra cinema e teatro che ci consenta di affermare la possibilità della loro coesistenza permanente, dobbiamo scavare fino a scoprire ciò che realmente li distingue. Se non l'abbiamo trovato nella differenza dello spazio, forse lo troveremo nelle diverse leggi del tempo che, come lo spazio, sono una delle condizioni fondamentali dell'arte dello spettacolo.

Sia nel cinema, sia nel teatro, possiamo distinguere due tipi di tempo. Uno di questi appartiene alla trama, alla narrazione. Il tempo narrativo raramente coincide con il tempo reale durante il quale si svolge lo spettacolo.

Nell'arco delle due ore di uno spettacolo teatrale o di un film, possono trascorrere un anno, due o persino centinaia di anni in termini di tempo narrativo. Ogni atto, scena o episodio successivo può trasportarci in un periodo completamente diverso, non solo avanzando nel tempo, ma anche tornando indietro. In questo senso, il cinema si distingue dal teatro principalmente per il fatto che i salti temporali nella narrazione cinematografica avvengono più frequentemente e di solito coprono un lasso di tempo molto ampio.

Ma oltre al tempo narrativo, nell'arte del teatro e del cinema esiste un altro tipo di tempo, che caratterizza ogni forma di spettacolo. Si tratta del tempo necessario allo svolgimento dello spettacolo, all'azione puramente fisica. È proprio questo lo strumento principale a disposizione sia del regista, sia dell'attore. È questo tempo, e non il tempo narrativo, a creare il ritmo e il tempo nei suoni e nei movimenti.

Il cinema può disporre dell'organizzazione di questo tempo allo stesso modo del teatro ma, in aggiunta, può fare con questo tempo ciò che al teatro resta precluso. Può dilatare o comprimere questo tempo. Può ridurre il tempo fisico di transizione da una messinscena all'altra attraverso un semplice cambio di inquadratura. Nel teatro, il movimento di un attore

che si sposta dalla stufa alla finestra non può essere ridotto, mentre nel cinema, cambiando l'immagine, questo movimento può essere semplicemente sottinteso. Inoltre, il cinema può, senza necessità di montaggio, dilatare o comprimere il tempo fisico all'interno della stessa inquadratura. Questo effetto si ottiene attraverso la ripresa rallentata o accelerata, da cui ne consegue che tutti i movimenti fisici riprodotti sullo schermo vengono rispettivamente velocizzati o rallentati, acquisendo una forza espressiva totalmente distintiva e inaccessibile al teatro.

Ma non è tutto. Con lo stesso metodo, il cinema può comprimere un tempo fisico della durata di giorni, settimane o mesi, riducendolo a 15-20 minuti. E, viceversa, un'azione che dura mezzo minuto può essere estesa fino a durare un'ora intera. A questo va aggiunto che, grazie a speciali tecniche ottiche, è possibile ridurre o ampliare a piacimento lo spazio fisico e i volumi. Ingrandendo le dimensioni dei batteri fino a diversi metri e dilatando i secondi fino a farli diventare minuti, è possibile svelare eventi drammatici all'interno di una goccia d'acqua o di sangue. Tutte queste possibilità sono da tempo impiegate nella scienza cinematografica, e, naturalmente, ciascuna di esse può diventare — e talvolta lo diventa — uno strumento di puro impatto emotivo all'interno di un film.

Quale conclusione dovremmo trarre, quindi, dopo aver esaminato la differenza nei regimi temporali tra l'arte del teatro e quella del cinema? Una sola: il cinema non solo può riprodurre il regime temporale del teatro, ma possiede anche la capacità di amplificarne la forza espressiva. Avevamo già tratto una conclusione simile in relazione allo spazio. Pertanto, ne deriva che sia nel tempo, sia nello spazio, così come nel suono e nel colore — ovvero sia dal punto di vista uditivo, sia visivo — il cinema può riprodurre non solo tutto ciò di cui il teatro, il circo o il varietà dispongono ampiamente, ma può anche accrescere la loro capacità espressiva.

Ma cos'altro, oltre alla vista e all'udito, partecipa alla ricezione dello spettacolo?

Dove dobbiamo cercare quegli elementi, quelle proprietà peculiari del teatro, del circo o del varietà che il cinema non è in grado di riprodurre?

Scoprire queste caratteristiche è possibile analizzando la reazione immediata degli spettatori dei numeri di varietà o di concerti e la reazione di questi stessi numeri sullo schermo. Esistono diversi film che sono la riduzione cinematografica di concerti, spettacoli di varietà o di circo. Questi film riscuotono un certo successo. Ma paragonare tale successo a quello che quegli stessi attori e quegli stessi numeri di varietà ottengono durante un concerto dal vivo, su un palcoscenico ‘reale’, non è possibile.

La perdita di questo successo non è imputabile agli artisti o ai registi, poiché è tecnicamente possibile riprodurre un’esibizione dal vivo, ma ottenere lo stesso risultato in termini di ricezione da parte dello spettatore è del tutto impossibile.

E questa impossibilità risiede proprio nell’essenza stessa della parola ‘riproduzione’, in quel piccolo prefisso ‘ri’. Il fatto stesso di riprodurre l’opera implica che essa esista, di fatto, in un tempo passato.

Tutto ciò che si vede a teatro, in uno spettacolo di varietà o di circo avviene simultaneamente alla ricezione dello spettatore – accade qui, adesso, ora.

Tutto ciò che si vede sullo schermo è accaduto in precedenza e, pertanto, si svolge in un tempo diverso rispetto all’atto di ricezione dello spettatore.

Questo diventa particolarmente evidente se immaginiamo il tentativo di riprodurre al cinema l’arte di un prestigiatore. Anche se il film fosse a colori, sonoro e tridimensionale, anche se il prestigiatore apparisse davanti agli spettatori esattamente nello stesso modo in cui appare sul palcoscenico di un circo o di un varietà, gli spettatori non proverebbero lo stesso piacere che deriva da un incontro diretto con il prestigiatore. L’essenza stessa di questo piacere risiede nel fatto che lo spettatore è presente fisicamente all’atto, che il trucco avviene davanti ai suoi occhi.

E perché il trucco risulti ancora più sorprendente, il prestigiatore solitamente prende un fazzoletto o una moneta da uno degli spettatori e da esso fa uscire una colomba o un topolino bianco. Nel cinema, invece, potete persino far uscire da quella moneta due locomotive, e tuttavia lo spettatore rimarrà completamente indifferente. Il prestigiatore può essere inserito nella trama del film e mostrare i suoi truc-

chi ai protagonisti del film, ma non può mostrare i suoi trucchi dallo schermo agli spettatori seduti in sala. Nessuna tecnica, nessun teleobiettivo, nessun rallentamento o accelerazione delle riprese, nessuna retroproiezione o combinazione ottica potranno mai aiutare il regista del film a superare questa situazione senza via d’uscita.

Posso facilmente immaginare un’obiezione: “E allora i film di Méliès? Tra questi, infatti, ebbe un incredibile successo un film, in cui si mostravano trucchi, o addirittura accadevano miracoli, come quando la testa di una persona scompariva, poi ne ricresceva una nuova che scompariva a sua volta. Poi la persona senza testa lanciava la sua testa come una palla, questa gli cadeva proprio sul collo e si riattaccava immediatamente...”

Sì, ai tempi di Méliès questo era davvero sorprendente. Tuttavia, ciò che sbalordiva lo spettatore di allora era non tanto l’arte del prestigiatore, quanto il miracolo del cinematografo. Oggi, però, il cinema non è più un miracolo, e per quante teste una persona cambi sullo schermo, non apparirà mai come un trucco da prestigiatore o un miracolo cinematografico.

Esattamente allo stesso modo, al cinema non è possibile riprendere un domatore di tigri. Nell’intreccio narrativo di un film si può fare, nella cronaca anche, ma la base della ricezione emotiva che questo tipo di spettacolo suscita nel circo risiede nel fatto che l’atto di addomesticamento avviene simultaneamente all’atto della ricezione. Lo spettatore partecipa pienamente al ritmo di quell’atto, ne percepisce la tensione e, secondo dopo secondo, attende la possibile morte del domatore, ma non quella, prevista dalla trama, del personaggio del film.

Altrettanto privi di senso sarebbero i tentativi del regista cinematografico di mostrare l’arte di un improvvisatore. Proprio perché Vladimir Chenkin possedeva un talento straordinario per l’improvvisazione – nel senso più ampio di questo termine – ovvero la capacità di entrare in contatto diretto con lo spettatore, le sue storie perdono metà della loro espressività sullo schermo.

Ho volutamente scelto gli esempi più indiscutibili, ma il piacere di essere testimoni di un atto creativo

non si limita ai casi in cui si assiste all'esibizione di un prestigiatore, un domatore o un improvvisatore.

L'interpretazione data da un attore, plasmata dall'unicità di una specifica esibizione, la particolare intonazione data a una frase, la pausa improvvisa di un cantante sono tutti elementi estremamente significativi per la ricezione della sua opera da parte del pubblico.

Lo spettatore, in maniera inconsapevole, ma del tutto corretta, avverte di essere partecipe di quell'atto, di essere un co-creatore, e che quel concerto, in un certo senso, è unico e irripetibile. Ed è indubbiamente vero. L'emozione che l'attore prova in quel preciso momento, il temperamento del suo gesto e quell'impercettibile 'qualcosa' nell'intonazione, che rende improvvisato anche un testo o un movimento già memorizzato, dipendono dalla composizione del pubblico, dal numero degli spettatori, persino da un colpo di tosse casuale nella sala. Questa interdipendenza e co-creatività tra attore e spettatore rappresentano il fulcro su cui si regge l'intero spettacolo.

Dall'esterno, la professione dell'attore sembra molto interessante, forse un po' frivola, ma indubbiamente felice. Così pensano gli ingegneri, i medici, i fabbri, i contabili, gli agronomi. Si sbagliano. È una professione faticosa e straordinariamente infida. Spesso inizia con difficoltà e quasi sempre si conclude amaramente, talvolta in modo tragico. La vecchiaia dell'attore non è la vecchiaia del suo talento, ma la vecchiaia della materia con cui l'attore plasma la sua opera. E questa materia — la voce, le mani, le gambe, il corpo — si consuma e invecchia. Andreste da un medico di sessant'anni? Certo. Guardereste una ballerina di sessant'anni? No. Ascoltereste una madama Butterfly di sessant'anni? No. Del resto, a quell'età non si balla e non si canta più. È davvero spaventoso quando muore una professione.

Perché, allora, amare la professione di attore? Nonostante tutto, io la amo. La amo, pur sapendo che sulla mia testa, quella di attore di teatro e di varietà, pende già da tempo una spada di Damocle. Molto presto non potrò più esibirmi con le mie serate. Non potrò più cantare, né mostrare le mie marionette. Ma sono felice di aver potuto provare la gioia di incon-

trare il pubblico per più di quarant'anni. Momenti straordinari nella loro intensità, ognuno dei quali non si divide in sessanta secondi, ma si frammenta in innumerevoli frazioni di secondo che danno vita alla nostra verità di attore. E la cosa più incredibile, più meravigliosa di questa verità consiste nel dipendere interamente dal pubblico, dagli spettatori di oggi, dalla loro reazione, dal loro respiro, dalle loro risate, dal loro silenzio assoluto, teso come un elastico tirato al massimo.

In questi momenti, io, come ogni attore, sento gli spettatori come co-creatori, e quindi come amici. Questa è una professione di amicizia, di legame con le persone.

Ma le stesse sensazioni le prova anche lo spettatore nei confronti dell'attore se, naturalmente, il contatto co-creativo ha avuto luogo.

Soddisfare lo spettatore nel suo desiderio di essere testimone e complice dell'atto creativo è qualcosa che il cinema non può fare. Non è un caso che gli spettatori dei film vogliano così spesso incontrare di persona gli attori del cinema per ascoltare direttamente dalle loro labbra un monologo o una canzone che hanno amato sullo schermo.

Il piacere derivante dall'essere presenti durante un atto creativo sta nel fatto che si è testimoni della trasformazione di un materiale iniziale in una nuova entità, ovvero si è testimoni di un processo di metamorfosi o, meglio ancora, di trasfigurazione. Nel teatro non è solo una persona a trasformarsi in un'altra (come Moskvina in *Luka*, o Šaljapin in *Mefistofele*); tutto ciò che si trova intorno si trasforma a sua volta, e sul pavimento di legno del palcoscenico si materializzano ora una città, ora una foresta, ora la riva del mare.

Il pubblico del teatro è talmente rapito dal miracolo della trasformazione che spesso applaude non tanto nei momenti significativi della trama, quanto in singoli momenti, per lui estremamente significativi, del processo creativo: alla veridicità profusa da una scena interpretata dall'attore, alla durata della pausa nell'esecuzione di un'aria, alle nuvole che scorrono sul fondale, alle onde del mare che si infrangono, persino alla luce della luna.

Perché, invece, al cinema, il pubblico di norma

applaudivano soltanto in determinati momenti culminanti della trama e non applaudivano né alle nuvole, né al bagliore della luce lunare? (Sto parlando di film con scene naturali, non di animazione.)

Per una ragione molto semplice. In quei momenti sullo schermo non avviene nessuna trasformazione, nessun miracolo. Quelle sono nuvole vere, onde vere, e anche la luna è vera.

Riflettete sulla differenza tra le vostre sensazioni a teatro e al cinema, e scoprirete delle regolarità estremamente interessanti.

Se sullo schermo una casa va in fiamme, siete convinti di vedere un vero incendio, con fuoco autentico. Tuttavia, se ciò avviene sul palcoscenico di un teatro, dove, come richiesto dalla trama, si inscena un incendio — per esempio nell'opera *Dubrovskij* — vi sembrerà che la casa sia davvero in fiamme, e probabilmente fuggirete dalla sala del teatro.

Avete notato come un personaggio nel film possa bere due o persino tre bottiglie di birra, e voi lo accettate senza alcun dubbio? Ma se un attore sul palcoscenico del teatro porta alla bocca un bicchiere di champagne, immediatamente vi tormenta una domanda: sarà una bevanda gassata o del tè? Questo accade perché lo spettatore a teatro, a livello inconscio, separa l'attore dal personaggio che interpreta e in quel momento lo champagne finisce nello stomaco dell'attore, non del personaggio.

Sullo schermo di un film, sia esso documentario o di finzione, un gatto può camminare quanto vuole senza infrangere le leggi del cinema, ma se il gatto appare sul palcoscenico del teatro, lo spettacolo di fatto si interrompe, gli spettatori osserveranno solo la direzione in cui andrà il gatto, se verso l'orchestra o dietro le quinte. Sullo schermo possono sfilare mandrie di mucche, cavalieri al galoppo, carri armati; tuttavia, se sul palcoscenico del teatro appare un cavallo, si tratta di un espediente, o di un gesto di cattivo gusto, e tutti si chiederanno cosa si metterà a fare. Sullo schermo possono apparire adulti, bambini, e persino neonati, ma se nell'opera *Rusalka* sul palco compare una bambina, l'opera si interrompe, il pubblico si preoccuperà soltanto di sapere quanti anni ha la bambina e di chi sia figlia. Quanto poi a un neonato, la sua presenza sulla

scena è assolutamente inconcepibile.

Perché accade questo? Perché, sullo schermo cinematografico, un gatto, un cavallo o un carro armato si trovano immersi in un contesto fatto di oggetti reali e di un'ambientazione reale e, quindi, non creano alcuna contraddizione con ciò che li circonda; nel teatro, invece, questi elementi si trovano perlopiù in mezzo a oggetti funzionali e a un'ambientazione ricreata, restando però autentici e, quindi, entrando in contrasto con l'ambiente circostante.

Emergono così due confini paralleli, che distinguono le sfere d'azione del cinema naturalistico e del teatro, inteso nel senso più ampio del termine.

Uno di questi confini, quello fondamentale e invalicabile, è dato dalla presenza nel teatro — e dall'assenza nel cinema — della capacità di stabilire un contatto diretto e immediato tra attore e pubblico.

L'altro confine è meno netto, ma altrettanto importante, ed è determinato dalla natura dell'immaginario scenico.

Nel teatro, di norma, l'immagine di uno spettacolo viene creata attraverso una composizione di raffigurazioni: un cielo figurato, una luna figurata, un personaggio raffigurato.

La rappresentazione in una pellicola cinematografica (ancora una volta, generalmente) è data da una somma di realtà assolute: la luna autentica, il cielo autentico, il fuoco autentico e la tipicità estrema del personaggio.

[...]

Come ho già detto, il confine che separa la natura dell'immaginario dello spettacolo nel cinema e nel teatro non è così preciso come quello che caratterizza la presenza o l'assenza di un contatto diretto con l'emozione dello spettatore; ma è proprio lungo questo confine dell'immaginario che avvengono le straordinarie contaminazioni fra teatro e cinema. Ecco perché non bisogna in nessun modo dimenticarlo.

Nessuno di questi confini ha alcuna relazione con la questione della gestione dello spazio nel cinema o nel teatro, né con la composizione del tempo. Perché allora ho dovuto esaminare così a fondo entrambe le questioni? Solo per abbandonarle definitivamente e non tornarci mai più? No, l'ho fatto per poter os-

servare, considerando i rapporti e le interdipendenze tra cinema e teatro, quanti cambiamenti siano intercorsi e continuino a intercorrere in entrambi i tipi di spettacolo. Cambiamenti sia nel metodo di gestione dello spazio, sia nella composizione del tempo.

Essi si esprimevano e si esprimono non solo nell'uso da parte del teatro delle tecniche cinematografiche, o delle tecniche teatrali nel cinema, ma anche nel respingersi a vicenda e nell'adozione di mezzi di espressività scenica che sono impossibili nella pratica del cinema o in quella del teatro.

Questi prestiti e respingimenti non avvengono sempre in modo consapevole, come una sorta di dichiarazione creativa. Emergono organicamente dal semplice fatto della coesistenza tra le due forme di arte dello spettacolo.

Vicine, ma non insieme.

www.esamizdat.it ◇ S. Obrazcov, *La staffetta delle arti. Un gorilla in un negozio di antiquariato*. Traduzione dal russo di Chiara Rampazzo (ed. or.: Idem, *Éstafeta iskusstvo. Glava vos'maja. Gorilla v antikvarnom magazine*, in "Iskusstvo kino", 1986, 11, pp. 87-111) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 205-218.

◇ **S. Obraztsov, *Relay of the Arts. A Gorilla in an Antique Shop*** ◇
Translated by Chiara Rampazzo

Abstract

Italian translation of *Estafeta iskusstv. Glava vos'maia. Gorilla v antikvarnom magazine* by Sergei Obraztsov.

Keywords

Cinema, Theatre, Sergei Obraztsov, Visual Representation, Audience Interaction, Impact.

Author

Sergei Obraztsov (1901-1992) was a Soviet puppeteer, director and artist, considered one of the greatest masters of 20th century puppet theatre. In 1931 he became the director of the Central Puppet Theatre in Moscow. He produced and staged sixty-one plays. One of his most famous productions is *Neobyknovennyi Kontsert* (*The Unusual Concert*, 1946). In addition to this theatre work, Obraztsov was also a prolific writer and educator. He is the author of several books, including *Moia professiia* (*My Profession*, 1950) and *Po stupenkam pamiati* (*On the Steps of Memory*, 1987), which became essential professional manuals for puppeteers worldwide. He also worked in film, earning recognition as the creator of the documentary monologue genre. In addition, he lectured at clubs and universities, ran training programs for puppeteers, and taught at the Moscow Academy of Theatre Arts. From 1976 to 1983, Obraztsov served as president of the Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), and in 1984 was named honorary president. He received many prestigious state awards, but the one he cherished most was the Order of the Smile, which he was awarded in Poland in 1974.

Translator

Chiara Rampazzo holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences (2018). She taught as an adjunct professor Russian language at the University of Pisa. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to the 20th century Russian literature (Silver Age) and the history of Russian philosophical thought. She investigated the life and works of Georgii Chulkov, mainly focusing on the study of letter writing.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Chiara Rampazzo



La stilizzazione del costume sul palcoscenico e nel film

Milica Babić-Jovanović

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 219-222 ◇

Ogni stilizzazione del costume possiede tre dimensioni: la prima deriva dal tempo e dall'ambiente nel quale è situata la trama della *pièce*; la seconda dalle caratteristiche dello scrittore, dai suoi personaggi e dal particolare clima psicologico e sociale nel quale questi si muovono; la terza, infine, viene imposta dal genere artistico al quale l'opera appartiene. Esiste, si potrebbe dire, anche una quarta dimensione, meno percepibile, ma non per questo meno indispensabile, spesso osservabile solo grazie a una specie di 'analisi chimica del respiro', come per l'aria, le cui componenti vengono registrate unicamente dagli strumenti dei nostri laboratori. Si tratta del prisma del nostro tempo, o meglio del nostro gusto e della percezione del mondo attorno a noi, nel quale tutto quello che vediamo e sentiamo si infrange e ottiene così il suo colore e la sua tonalità.

Le esigenze richieste dal tempo in cui si svolge la trama e dal luogo dove essa si sviluppa sono le più facilmente comprensibili. Il solo titolo *Giulio Cesare* ci comunica subito da che epoca attingeremo il costume e l'ambiente in cui lo cercheremo.

La seconda dimensione è più difficile da determinare. In realtà, essa è stratificata, e così complessa che può essere descritta con un unico termine solo per amore di semplicità espressiva. Tuttavia, non si può certo dire che questa sia la sola, né la minore difficoltà nella quale ci imbattiamo. Innanzitutto, per rendere possibile la sua espressione è necessario risolvere uno dei più complicati compiti davanti ai quali si può trovare l'uomo in generale, e l'artista in particolare. Si tratta della capacità di penetrare chiaramente e in profondità nell'anima di un altro uomo e di un altro artista, dell'osservazione delle sue caratteristiche fondamentali e dei suoi tratti peculiari, del suo posizionarsi nel tempo, nella società e nello spazio, del colorito e della musica di una vi-

sione speciale con la quale il suo spirito abbraccia l'universo e tutto ciò che in esso accade.

Per poter esprimere con verosimiglianza la seconda dimensione delle *pièces* di Molière, dobbiamo prendere confidenza con l'ambiente pittoresco e variegato dal quale proviene il grande commediografo francese, e immaginare come avrebbe potuto percepirlo, comprenderne l'opera e le sue origini, la sua educazione, le sensazioni che solo lui poteva provare nei confronti delle circostanze e delle persone del suo tempo nel bel mezzo di uno scenario nel quale solo lui poteva muoversi, osservando con la massima attenzione le occasioni esclusivamente caratteristiche della sua personalità. Oltre a ciò, dobbiamo sforzarci di immaginare tutta la sua individualità, di scrittore e di uomo, le leggi nascoste della sua anima e del suo cuore, cosa e come poteva pensare, a cosa poteva ambire, cosa sognare, per cosa infiammarsi, di passione o di rabbia, per quale motivo sospirava o sorrideva, scoppiava a piangere o gioiva.

Il malato immaginario di Molière sarà vestito in modo diverso rispetto a come ne avrebbe potuto scrivere Racine o Corneille. Il suo cittadino nobile sarà agghindato e vestito in maniera diversa rispetto ai cittadini della commedia di Menandro *L'arbitrato*. O, prendendo un esempio simile (anche se per fare ciò dovremo saltare alcuni secoli), l'amante in una *pièce* di Sartre sembrerà inadatta e poco convincente se vestita con gli abiti di *Leocadia*. Immaginate solo quanto verrebbe danneggiata l'illusione dello spettatore se una delle tre sorelle čechoviane venisse vestita come Anna Karenina, o Vronskij con l'abito di zio Vanja. Facciamo un ulteriore passo in avanti.

Bisogna segnalare con il costume le caratteristiche di uno stesso tipo di personaggio, creato da due scrittori diversi: l'avarico Volpone, e l'avarico Shylock. L'unico tratto che hanno in comune è l'avarizia, men-

tre si differenziano in quasi tutto il resto. Volpone è voluttuoso, donnaiolo e *bon vivant*, mentre Shylock è un premuroso padre di famiglia, asceta casuale della propria morbosa mania. Il loro aspetto dovrebbe essere specchio di tutte le differenze che li separano. È davvero necessario dire che De Guiche e Cyrano non possono indossare costumi fatti della stessa stoffa e dello stesso taglio, né Mitke può indossare la stessa veste di Hadji Toma?

Esistono personaggi teatrali che sono l'incarnazione di un'idea, addirittura di un ideale.

L'armatura d'argento di Giovanna D'Arco, tradizionalmente esposta sui palchi francesi in occasione della rappresentazione del suo tragico destino, simboleggia, al contempo, la scintilla della salvezza della terra francese in quell'epoca storica, l'espressione di riconoscenza che verso di lei hanno espresso i secoli successivi, e la fedeltà a un ideale incarnato da lei, molto più che una pedissequa e dagherrotipica fedeltà ai dati storici che di lei abbiamo. Allo stesso modo, le armi e l'abito di Stanoje Glavaš devono brillare alla luce del sogno degli indomabili lupi di montagna che allora combattevano per la libertà e dell'ardore con il quale in quell'epoca l'eroe nazionale ambiva all'indipendenza del proprio paese.

I vestiti e la maschera dell'attore sono condizionati, com'è già stato accennato, dal genere al quale appartiene l'opera. Il medico della commedia si distingue dal medico del dramma anche per il tramite del vestito, il cavaliere del balletto assomiglierà poco al cavaliere del dramma, quando vestito dell'armatura. La stilizzazione del costume spicca particolarmente nel balletto, dove i vestiti si trasformano anche sotto la forte influenza delle leggi dei movimenti armonici, complessi, difficilmente eseguibili e dove, innanzitutto, ogni cosa va adattata ai requisiti della loro struttura dinamica.

Per il costume dell'opera lirica la musica riveste un significato essenziale. Una crinolina nell'opera lirica di Verdi si distinguerà da un costume simile in qualche opera lirica di Donizetti, come i vestiti dei ritratti di Gainsborough saranno diversi dai vestiti dei marchesi di Fragonard. Ogni epoca ha una sua rappresentazione dei secoli passati. Per Victor Hugo, Riccardo I d'Inghilterra aveva un volto che an-

che uno spettatore medio contemporaneo vedrebbe con incredulità. Luigi XIV di Francia ha interpretato Apollo con un'enorme parrucca in testa e con un gonnellino decorato di ornamenti barocchi, vestiario in cui oggi sarebbe difficile immaginare il re del *poiein* dell'Ellade classica.

Fino a Chino di *West Side Story*, Bruto indossava una parrucca mozartiana e un frac di seta, e la sua prima apparizione senza parrucca e nella toga romana aveva suscitato scalpore. Ancor oggi si possono trovare incisioni e dipinti degli spettacoli teatrali del Settecento nei quali Amleto è raffigurato in abito nero in stile rococò, e sua madre in crinolina. Verso la fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, la conoscenza della storia del costume e della sua stilizzazione raggiungono un alto livello di sviluppo. In ogni caso la stilizzazione raggiunge il suo culmine nell'*esprit du temps* che dappertutto richiede un'abbondanza di ornamenti, opulenza, quasi un sovraccumulo in tutto.

Le camere sono ricolme di arredamenti, tende, tappetini, vasi, statue, statuette, dipinti grandi e piccoli, fasce di tessuto e pizzi. Lo si vede anche nelle opere dei pittori teatrali di quell'epoca, tra i quali il più rilevante è stato Lev Bakst. Bakst ha lasciato una grande impronta nel campo della sua arte e indubbiamente ha avuto un significato epocale nella storia del costume teatrale e del décor. In ogni caso, la sgargiante varietà della sua epoca si rispecchia così fortemente nelle sue creazioni che può essere percepito unicamente come un importante documento del passato, collocabile in un museo, per così dire, e in nessun modo sul palcoscenico. Nel teatro e nel film il suo sfarzoso gusto descrittivo è stato rimpiazzato dalla forte allusività di un numero limitato di caratteristiche distintive, la cui principale qualità è la semplicità delle linee e dei colori, simili al gusto dell'uomo moderno.

Tutto quanto detto fino ad ora vale ugualmente sia per il teatro che per il cinema. Oltre a questo, tuttavia, la tecnica speciale e le leggi della creazione cinematografica pongono al realizzatore del costume una serie di richieste precise che devono essere rispettate.

Innanzitutto, i colori nel film, similmente ai colori

nella fotografia, emergono in maniera completamente diversa rispetto ai colori sul palcoscenico. Sulla superficie dello schermo, in bianco e nero, due colori diversi si fondono spesso nella stessa tonalità, due tonalità complementari si contrappongono impercettibilmente, e gli oggetti che in natura si distinguono nettamente si possono facilmente perdere in una caotica mescolanza. Se vogliamo che il costume di Koštana sia bicolore, non possiamo farlo di seta color rosso carminio e blu cobalto, perché in quel caso sembrerebbe monocolori e non risalterebbe sullo schermo. Si otterrà invece l'effetto desiderato se ci serviamo di tessuto color blu di Prussia e giallo. Allo stesso modo, quella che in natura è una confluenza cromatica delicata, nel film può sembrare brusca, un tono vivace può diventare smorto, e un colore brillante vuoto e povero.

Lo stesso vale per i diversi tipi di materiale. Perciò, nella scelta della varietà dei colori e dei materiali dei quali ci serviremo nella produzione dei costumi cinematografici, è necessario prima fotografare i disegni dei costumi e dei tessuti dai quali saranno fatti, per poter determinare con precisione il loro effetto sulla pellicola cinematografica in bianco e nero.

Per quanto riguarda i costumi, tra il teatro e il cinema esiste un'altra fondamentale differenza.

Lo spettatore a teatro si trova sempre alla stessa distanza dalla scena, a una distanza che non cambia mai e che, in proporzione, è sempre grande se paragonata al film. I primi piani, l'azione della macchina da presa, e gli altri parametri della rappresentazione cinematografica di un'opera d'arte permettono allo spettatore di vedere dettagli sullo schermo come se li stesse osservando attentamente. Ciò implica un rispetto rigido dei dettagli del costume e del décor nelle immediate vicinanze, così come la loro più accurata lavorazione. Sul palco, una buona scelta delle serrature delle porte, e delle loro toppe, se ben esposte, possono lasciare un'impressione di lusso, indipendentemente dallo stile; la macchina da presa, invece, disvelerà presto la loro vera natura, soprattutto se inquadrata in primo piano. A differenza dello sguardo dello spettatore teatrale, l'occhio del visitatore cinematografico è armato dalla macchina da presa che espande e intensifica enormemente la sen-

sibilità della vista, rendendo così più fine anche la percezione e l'intensità del gusto. La piega di un tessuto che può sembrare piacevole sul palco risulterà goffa sullo schermo, una decorazione modesta sul cappello o sull'abito sembrerà troppo sfarzosa e pesante sotto l'occhio preciso della macchina cinematografica. Si potrebbe dire, dunque, che ogni dettaglio del costume cinematografico rischia di essere esaminato e valutato da ciascun spettatore dotato di monocolo — monocolo per il quale non possiamo sapere in anticipo da quale mano sarà usato.

(1952)

www.esamizdat.it ◇ M. Babić-Jovanović, *La stilizzazione del costume sul palcoscenico e nel film*. Traduzione dal serbo-croato di Tamara Đokić (ed. or.: Idem, *Stilizacija kostima na pozornici i na filmu*, "Filmske sveske", 1974 (6), 4, pp. 480-483) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 219-222.

◇ **M. Babić-Jovanović, *Styling Costumes for Stage and Screen*** ◇
Translated by Tamara Đokić

Abstract

Italian translation of *Stilizacija kostima na pozornici i na filmu* by Milica Babić-Jovanović.

Keywords

Costume Design, Film, Theatre, Stage, Style Design.

Author

Milica Babić-Jovanović (1909-1968) was a distinguished Serbian costume designer, known for her extensive work with the Serbian National Theatre. Over the course of her career, she designed costumes for more than 300 stage productions. Babić-Jovanović is considered the first formally trained costume designer in Serbia, and one of the leading figures in the costume design field in the region.

Translator

Tamara Đokić is a freelance teacher and translator, specializing in the translation from Italian to Serbian and viceversa. She holds a degree in Italian Language, Literature, and Culture from the Faculty of Philology at the University of Belgrade, followed by an MA in Modern Philology from the University of Padua, where she graduated with honors (110 cum laude). She is currently pursuing an MA in Cultural Policy and Management at UNESCO's program in Belgrade, Serbia.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Tamara Đokić

Elementi stilistici nell'arte cinematografica

Michail Jampol'skij

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 223-231 ◇

L'INTERNO E L'ESTERNO. LE ROVINE E LA CITTÀ. VERTOV, ÈJZENŠTEJN, PIRANESI

LA comparsa del montaggio cinematografico può essere metaforicamente rappresentata come un cambiamento di funzione di una finestra che smette di appartenere a una casa di periferia. La finestra viene spostata al centro della città, da essa scompaiono i paesaggi lontani, la vista è bloccata dalle case del circondario, diventa parziale. Il frammento si appresta a rivelare la sua autonomia, resiste all'integrazione in un'unità estetica totale. Invece dello sguardo statico di un pittore o di un fotografo, il cineasta comincia a sviluppare una relazione dinamica con il frammento, che Benjamin definirebbe "dialettica".

La differenza tra l'ambiente urbano e il paesaggio consiste, innanzitutto, nel fatto che non è possibile cogliere la città con un unico sguardo, a meno che non si salga su un edificio molto alto. All'interno dei labirinti delle strade è impossibile coglierne l'interezza. Mi viene in mente la distinzione, introdotta da Tolomeo, tra cosmografia e topografia: la cosmografia è la rappresentazione del mondo intero su una mappa, mentre la topografia è uno sguardo posto su uno spazio limitato, ad esempio una città. Tom Conley ha proposto l'utilizzo di questa divisione tolemaica per descrivere il cinematografo¹.

Tra i film degli anni Venti ce n'è uno in particolare che mette in atto la transizione dalla cosmografia alla topografia e viceversa: *Parigi che dorme* di René

Clair. Questo fondamentale 'film urbano' utilizza la torre Eiffel come elemento architettonico principale: lo spettatore, salendo o scendendo dalla torre, viene trasportato da una visione totale a una parziale, dal 'paesaggio' al frammento. Annette Michelson, nella sua accurata analisi del film di Clair, ha notato che "la torre racchiude in sé soggettività e oggettività con la forza di una grande concretezza"².

Quando un osservatore viene trasportato da un punto di vista dall'alto a uno dal basso, viene letteralmente trasferito dall'oggettività di un paesaggio — uno sguardo distanziato — alla soggettività di un'esperienza emozionale, in cui la città viene esplorata attraverso il movimento lungo le sue strade³. La questione riguarda proprio il passaggio da una visione esterna di un labirinto alla sua visione cieca, che ho descritto in termini di passaggio 'da traccia a filo'. L'esperienza urbana della percezione si dipana nel tempo e si collega alle emozioni del passare 'attraverso', non della contemplazione.

Questa discesa nel labirinto urbano equivaleva nel cinema al passaggio dal campo lungo (dalla fotografia estesa nel tempo) al montaggio, da un punto di vista statico a uno dinamico. Walter Benjamin descriveva l'esperienza di questo passaggio come un movimento dal fuori al dentro, dall'esterno all'interno. A modello per questo passaggio prendeva i *passages* parigini, accessibili ai pedoni solo dall'interno: gallerie che, come case, avevano perso le facciate, normalmente rivolte verso la strada⁴. Ben-

* We would like to express our gratitude to Michail Jampol'skij for letting us publish this article in Italian.

¹ T. Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis 2007, pp. 8, 28. Esistono altresì altri modelli: T. Castro, ad esempio, suggerisce la distinzione tra 'mappatura' e 'topofilia' nel cinema, ma il senso rimane largamente invariato. Si veda T. Castro, *Mapping the City through Film: From Topophilia to Urban Mapsapes*, in *The City and the Moving Image. Urban Projections*, a cura di R. Koeck — L. Roberts, Houndmills 2010, pp. 144-155.

² A. Michelson, *Dr. Crase and Mr. Clair*, "October", 1979, 11, p. 37.

³ Sugli elementi della nuova cultura urbana, intesa come l'opposizione di una visione dall'alto e una dal basso, cfr. U. Hakanen, *Panoramas from Above and Street from Below: The Petersburg of Vyacheslav Ivanov and Mikhail Kuzmin*, in *Petersburg/Petersburg: Novel and City, 1900-1921*, a cura di O. Matich, Madison 2010, pp. 194-216.

⁴ Ann Friedberg ha assolutamente ragione nel vedere nei *passages* di Benjamin non solo la temporalità e la natura mosaica dell'esperienza

jamin parlava dello strano rovesciarsi del paesaggio, un'operazione fondamentale per il nuovo sguardo cinematografico. Scriveva di Parigi come della terra promessa del *flâneur*: “Il paesaggio è esattamente quello che Parigi diventa per il *flâneur*, o meglio, la città si divide per lui in poli dialettici. Si apre a lui come un paesaggio, anche se lo circonda come una stanza⁵”.

Dziga Vertov ha usato questa discesa dalla torre come forma di passaggio da una posizione esterna a un'esperienza personale di rivoluzione in *Kino-Pravda n° 18*. Questo movimento è inteso da Vertov come la più grande conquista del cinema sovietico:

Kino-Pravda n° 18 è una corsa della macchina da presa dalla torre Eiffel di Parigi attraverso Mosca, fino alla lontana fabbrica Nadeždinskij. Questa corsa attraverso la profondità della vita rivoluzionaria ha avuto un impatto colossale sugli spettatori onesti. Non pensiate che mi stia vantando, compagni, ma alcune persone hanno sentito il bisogno di condividere con me e i miei collaboratori una considerazione: il giorno in cui hanno visto *Kino-Pravda n° 18* vi è stata una svolta nella loro comprensione della realtà sovietica⁶.

L'architettura diventa il modello del nuovo cinema, ma è un'architettura priva di ornamenti stilistici. Questa metamorfosi era ben percepita da Èjzenštejn – figlio di un architetto, con una formazione urbanistica – che, nel suo saggio *Montaž i arhitektura*

[Il montaggio e l'architettura, 1949], citava il lavoro dello storico dell'architettura francese Auguste Choisy, il quale illustrava che già nell'Acropoli dell'antica Grecia per la costruzione dei templi veniva tenuto in considerazione il cambiamento del punto di vista del soggetto in movimento, il quale costituiva, secondo Èjzenštejn, un vero e proprio montaggio cinematografico:

Su di un piano, tale questione (il cambiamento sequenziale dei punti di vista) viene risolta solo dalla macchina da presa. Ma il suo predecessore innegabile su questa linea è... l'architettura. I Greci ci hanno lasciato esempi perfetti di composizione dell'inquadratura, di cambio tra un'inquadratura e l'altra, e persino di metraggio (ovvero, la persistenza di una certa impressione)⁷.

Il cinema è inteso da Èjzenštejn come un sistema parallattico, ma con un'abilità senza precedenti di trasformare il movimento dell'occhio osservatore in una *Gestalt* sintetica su una superficie piana. Non è certo una coincidenza che Èjzenštejn enfatizzi come il cinema permetta il risolvimento del problema del movimento dell'occhio sul piano. E questa dialettica èjzenštejniana di passaggio da uno spazio tridimensionale a uno bidimensionale è in qualche modo simile a quella di Benjamin. In seguito, Tynjanov avrebbe affermato che il cinema come forma d'arte è impossibile senza la bidimensionalità della sua immagine, siccome la tridimensionalità bloccherebbe completamente la possibilità di concatenare le inquadrature, quindi di far progredire il film⁸.

Ingold ha scritto: “I fili possono essere trasformati in tracce e le tracce in fili. Ritengo che sia proprio la trasformazione dei fili in tracce a generare il piano”⁹. Ma molto prima di Ingold quest'idea era stata teorizzata nel celebre libro di Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* [Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica, 1860-1863]. Semper considerava la tessitura come una delle prime manifestazioni di cultura materiale. Il nodo –

urbana, ma anche un modello diretto del cinema: A. Friedberg, *The Passage from Arcade to Cinema*, in Idem, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993, pp. 47-94.

⁵ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V, Frankfurt am Main 1982, p. 525 [M1, 4]. Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino 1986. Sul rovesciamento dell'interno e l'esterno in Benjamin, cfr. T. Gunning, *The Exterior as Intérieur: Benjamin's Optical Detective*, “boundary 2”, 2003, 30 (1), pp. 105-129. Lo stesso Benjamin ha notato il feticismo per le mappe in Unione Sovietica: “La carta geografica è sul punto di diventare il centro di un nuovo culto russo dell'immagine, come i ritratti di Lenin”, (W. Benjamin, *Diario Moscovita*, Torino 1983, p. 57). La vita nelle curve dei labirinti urbani sembrava essere compensata dalla cosmografia delle mappe.

⁶ D. Vertov, *Iz nasledija*, II, Moskva 2008, p. 52. Questo testo è stato scritto nel 1924, ma soli due anni dopo Vertov avrebbe scritto sul film di Clair nel suo diario: “12 aprile. Ho visto il film *Parigi che dorme* al cinema Ars. Sono amareggiato: due anni fa avevo messo a punto un progetto che coincideva perfettamente con questo film dal punto di vista tecnico. Ho cercato a lungo un'occasione per realizzarlo, ma non mi è capitata. Ed eccolo qui, realizzato all'estero: il Cineocchio ha perso una delle posizioni di attacco. È trascorso troppo tempo dal pensiero, dall'idea, dal progetto alla sua realizzazione”, (D. Vertov, *Stat'i. Dnevnik. Zamysly*, Moskva 1966, p. 165). Sul film di Clair e Vertov, cfr. A. Michelson, op. cit.

⁷ S. M. Èjzenštejn, *Montaž*, Moskva 2000, p. 116.

⁸ “[...] il collegamento tra le inquadrature è possibile solo nella loro piatezza; se le inquadrature fossero convesse, come in un rilievo, la loro osmosi, la loro simultaneità, la loro contestualità non sarebbero convincenti”, Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, pp. 328-329.

⁹ T. Ingold, *Lines. A Brief History*, London 2016, p. 52.

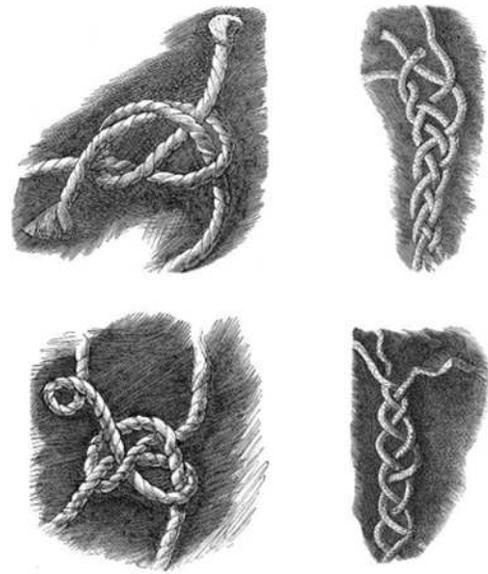


Illustrazione per il libro di Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 1860-1863

una complessa figura topologica che, fondamentalmente, nega la bidimensionalità – secondo Semper si trasforma gradualmente in treccia, ghirlanda, cucitura, tela o stuoia, che egli vedeva come prototipo del muro: “La cucitura (*Naht*) è un espediente (*Nohtbehelf* [sic, N.d.T.]) inventato per collegare pezzi e superfici che attraverso un antico processo di combinazione concettuale e linguistica è diventato l’analogia comune e il simbolo di ogni connessione di superfici inizialmente separate in un tutto completo”¹⁰. Secondo Semper, la funzione simbolica è la trasformazione della funzione pratica del motivo. Semper ha illustrato il processo di trasformazione del filo in superficie in numerose illustrazioni del suo libro.

Tra le illustrazioni ve n’è una degna di nota: quella che mostra in che modo la superficie può essere messa in relazione con antichi ornamenti raffiguranti serpenti.

L’ornamento è così intricato che rende la sua ‘gestaltizzazione’ impossibile per lo spettatore, in quanto è evidente che, in questo caso, le sue abilità di trasformare le figure topologiche in immagini stabili falliscono. È altresì importante che la stessa struttura intrecciata di tale ornamento, simile alla figura del



Ivi

*kolam*¹¹ descritta da Gell e Ingold, posi su diversi piani che, per principio, non possono essere trasformati in un unico, “in un tutto compiuto”¹² come descritto da Semper. Gell descriveva simili strutture nei *malangan* della Nuova Irlanda nell’arcipelago della Nuova Guinea. Il *malangan* è una struttura topologica incredibilmente complessa, usata nei riti funerari, che incarna la vita e la vitalità del defunto.

Il *malangan* veniva bruciato su una pira rituale, e Gell scrive che tale gesto è la culminazione diretta del lavoro estatico della sua creazione. Il momento del rogo è interessante perché implica un ‘salto dialettico’ dal nodo complesso, in cui il ‘filo’ dell’intaglio viene legato a un’immagine mnemonica inimmaginabile: “esso (il *malangan*) verrà esposto e ricordato dai prescelti a tale scopo, e in questo tempo esso ‘morirà’ e diventerà freddo e putrido”¹³. Il processo

¹¹ Il *kolam* è un disegno rituale realizzato con polvere di gesso, che consiste in una linea a zigzag che si muove in una griglia di punti distanziati da spazi regolari.

¹² Le classificazioni ‘primitive’ su cui si basa l’interazione delle cose nell’immaginario sociale sono, come ritenuto da alcuni ricercatori, direttamente correlate alla sovrapposizione di immagini difficilmente conciliabili, come il mare e la terra, con cui queste cose sono connesse. Cfr. S. P. Kingston, *Focal Images, Transformed Memories: The Poetics of Life and Death in Siar, New Ireland, Papua New Guinea*, PhD thesis, London 1998. Kingston propone di immaginare l’interazione tra onde spaziali che danno origine a luoghi di interazione speciale delle cose, paragonando tali punti ai punti di convergenza e divergenza delle onde (p. 137).

¹³ A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998, p. 226 [N.d.A.].

¹⁰ Cit. in M. Havattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge 2004, pp. 67-68.



Un *malangan* dell'isola Nuova Irlanda

di morte diventa una fase trasformativa del nodo topologico, del labirinto, in una superficie immaginaria come quella menzionata da Ėjzenštejn.

Yve-Alain Bois, che ha studiato la visione di Ėjzenštejn sull'architettura e, specificamente, il suo interesse per Auguste Choisy, ha mostrato come Choisy e Ėjzenštejn hanno affrontato l'annosa questione della combinazione in una sola immagine della pianta di un edificio, le sue sezioni verticali e orizzontali, e la vista laterale. In altre parole, si trattava letteralmente dell'iscrizione di diversi punti di un percorso in una totalità che trascendesse il movimento. Choisy aveva trovato la soluzione nell'assonometria, che permetteva di evitare un unico punto di vista fisso. Bois scrive:

[...] per Choisy, l'assonometria permette in parte una lettura cinematica. Quando Choisy abbozza un diagramma in assonometria, offre tutti gli elementi necessari per la costruzione di un'immagine mentale di diversi aspetti dell'edificio: la sua pianta, le sezioni orizzontali e verticali, e persino la posizione relativa alle sue parti nello spazio¹⁴.

Bois ritiene che a partire da un preciso momento l'architettura abbia iniziato a tenere conto della parallasse – dal greco *παράλληλα*, “cambiamento”. La parallasse è il cambiamento nella visione di un oggetto a seconda della posizione dell'osservatore nello spazio. Bois considera Piranesi, a cui Ėjzenštejn ha dedicato un famoso studio, figura centrale nella scoperta della parallasse¹⁵. Nelle *Carceri* di Piranesi, come ritenuto da Ėjzenštejn, si trova già una catena di montaggio parallattica che spinge lo spettatore a un movimento estatico da un punto di vista all'altro:

La natura delle stesse fantasie architettoniche, in cui un sistema di visioni cresce nell'altro; in cui dei piani, dispiegandosi all'infinito dietro ad altri, spingono l'occhio verso distanze sconosciute, e scalinate, un gradino dopo l'altro, salgono verso il cielo o, in una cascata inversa degli stessi gradini, precipitano nella direzione opposta. Dopotutto, l'immagine estatica di una scalinata che si estende da un mondo a un altro, dal paradiso alla terra, ci è nota grazie alla leggenda biblica del sogno di Giacobbe e l'immagine patetica della capitolazione delle masse sulla scalinata di Odessa ci è nota dal nostro *opus*¹⁶.

La scalinata, utilizzata dal regista ne *La Corazzata Potëmkin*, risulta essere un fondamentale apparato ottico del montaggio cinematografico. Questa, infatti, permette il movimento all'interno dell'edificio e sposta il punto di vista, trasformando il rapporto tra le sezioni verticali e orizzontali e, in senso più ampio, tra cosmografia e topografia. Viktor Šklovskij ha scritto: “la rivoluzione ha ereditato musei e luoghi di cui non sa che farsene”, e ha affermato che Ėjzenštejn è stato il primo a trovare un utilizzo sensato del Palazzo d'Inverno:

La questione (*Ottobre* di Ėjzenštejn) è costruita sullo sviluppo cinematografico di momenti separati. Il tempo reale è rimpiazzato dal tempo cinematografico. [...] Il cinema cessa di essere fotografia: ha già acquisito un proprio linguaggio, e la scalinata significa esattamente ciò che Ėjzenštejn vuole¹⁷.

Si tratta della scalinata del Palazzo d'Inverno, che crea un sistema ottico di parallasse. La necessità di convertire il paesaggio all'interno di una stanza, di cui scriveva Benjamin, ha reso la scalinata particolarmente importante per il cinema. La scalinata penetra in decine di film, da *La scala di servizio* di Leopold Jessner a *Metropolis* di Lang a *Sciopero!* di Ėjzenštejn a *La casa sulla Trubnaja* di Barnet. Nel 1925, Sergej Tret'jakov propose la costruzione di una Hollywood sovietica a Odessa, perché è proprio in questa città che si trovava una combinazione di tutti gli elementi architettonici necessari per la parallasse cinematografica, compresa, ovviamente, la scalinata: “[...] La stessa Odessa, con la totalità dei suoi elementi – la città vecchia con i suoi bei palazzi di epoche differenti, la composizione di scalinate, terrazze, ponti, viadotti, il porto con tutti

¹⁴ Y.-A. Bois, *Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture*, “Assemblage”, 1989, 10, p. 114.

¹⁵ Y.-A. Bois, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, “October”, 1984, 29, pp. 32-62.

¹⁶ S. Ėjzenštejn, *Neravnodušnaja Priroda*, II, Moskva 2006, p. 158.

¹⁷ V. Šklovskij, *Ošibki i izobretenija*, in Idem, *Za 60 let. Raboty o kino*, Moskva 1985, p. 121.

i suoi edifici [...] — è la migliore attrice cinematografica”¹⁸. Agli occhi di Tret'jakov, la stessa città aveva stabilito il tipo di cinema allora necessario, recitando al contempo il ruolo di attrice e di apparato cinematografico.

Secondo Bois, l'interesse per le rovine, emerso nel diciottesimo secolo e così evidente in Piranesi, è correlato alla ricerca della parallasse¹⁹, una sorta di esperienza cinematografica che rivela i punti di vista nascosti all'interno di un edificio. Si tratta proprio della trasformazione di un interno in un paesaggio frammentato dalla parallasse. Nel saggio *Peterburg v Blokade* [Pietroburgo sotto assedio, 1923], Šklovskij descrive la trasformazione della Pietroburgo postrivoluzionaria in rovine piranesiane:

Le case di legno furono smantellate e arse. Le case più grandi divorarono quelle più piccole. Nelle file di strade comparvero ampi spazi vuoti. Come denti saltati, apparvero i singoli palazzi. Tutto venne fatto a pezzi con debolezza, goffamente, dimenticando di demolire i camini, rompendo i vetri, abbattendo un muro invece di disfare la casa sezione per sezione, come una bobina. Apparvero rovine artificiali. La città si stava lentamente trasformando in un'incisione di Piranesi²⁰.

L'ardere della casa è simile all'ardere del *malangan*, in cui avviene l'estatica sublimazione di una visione privata e frammentaria in un immaginario film totalizzante e, allo stesso tempo, la vita si trasforma in rovina e morte.

Le rovine non solo rivelano la parallasse interna all'edificio, ma sono direttamente collegate alla perdita della soggettività. Georg Simmel scriveva che è proprio nelle strutture architettoniche che avviene la lotta tra la volontà dell'uomo e la forza della natura: la volontà spinge i palazzi verso l'alto, contro la forza di gravità; la natura li distrugge, spingendoli verso il basso secondo leggi naturali. “Le rovine di un edificio”, scriveva Simmel “sono sintomo che l'opera

d'arte sta morendo, e nuove forze e forme, che appartengono alla natura, stanno crescendo; un nuovo tutto, una nuova unità, sta emergendo da ciò che appartiene all'arte e che ancora vive nelle rovine e da ciò che appartiene alla natura e che già la abita”²¹.

La questione riguarda la scomparsa dell'intenzionalità, dell'intenzione umana, dell'orientamento cognitivo che caratterizzano il movimento umano e dello sviluppo dell'impersonificazione passiva che si trasforma gradualmente in ‘oggettività’ di piani e segni. In un certo senso, questo scambio tra soggettivo e impersonale ricorda la poetica del cinema, che oscilla costantemente tra intenzionalità e visione impersonale della macchina. Barbara Stafford ha paragonato le rovine di Piranesi a incisioni anatomiche, che mostrano l'interno del corpo, così come le rovine mostrano l'interno di un edificio²². Ma questo parallelismo può essere altresì tracciato all'inverso: l'incisione che rappresenta una rovina, proprio come un disegno anatomico, traduce la topologia tridimensionale del corpo su una superficie bidimensionale. E in questo sono simili a un film, secondo il pensiero di Èjzenštejn.

Šklovskij riteneva che una casa dovesse essere demolita in una sequenza precisa, incorporata nella sua struttura come una successione di punti di vista. Per questo, la casa doveva essere srotolata come una bobina. Non è difficile indovinare di che tipo di bobina si stia parlando: si tratta, ovviamente, di una pellicola cinematografica. La trasformazione in rovine doveva seguire lo stesso movimento continuo dall'interno verso l'esterno (a causa della stessa demolizione della casa), come l'attraversamento (o la ripresa) di una città o di una casa con una macchina da presa. La casa, essenzialmente, è un film.

Le rovine, le scalinate, le case di legno: tutto ciò, ovviamente, non corrispondeva all'aspetto della metropoli moderna, di cui Georg Simmel aveva scritto come di una macchina che bombarda la coscienza

¹⁸ S. Tret'jakov, *Odessa*, “Sovetskij Èkran”, 1925, 34, 17.XI, p. 10.

¹⁹ Y.-A. Bois, *A Picturesque Stroll*, op. cit., p. 41.

²⁰ V. Šklovskij, *Chod konja*, Moskva-Berlin 1923, p. 24. Sulla trasformazione in rovine di San Pietroburgo cfr. P. Barskova, *Piranesi in Petrograd: Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918-1921)*, “Slavic Review”, 2006, 65 (4), pp. 694-711. Piranesi rientra nei codici di lettura di Pietroburgo altresì attraverso le grafiche di Dobužinskij, che cita il maestro italiano nei suoi *Sogni urbani*. Cfr. B. F. Moeller-Sally, *No Exit: Piranesi, Doré, and the Transformation of the Petersburg Myth in Mstislav Dobuzhinskii's Urban Dreams*, “Russian Review”, 1998, 57 (4), pp. 539-567.

²¹ G. Simmel, *Two Essays*, “The Hudson Review”, 1958, 11 (3), p. 380.

²² Barbara Stafford ha posto l'attenzione sul parallelismo tra le incisioni rappresentanti le rovine e le incisioni anatomiche dello stesso periodo. Cfr. B. M. Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge [MA] 1991, pp. 58-72.

za del cittadino contemporaneo con un “tumulto di immagini in cambiamento” e “la repentinità di impressioni fulminanti”²³. Nulla di ciò era presente nemmeno nelle più grandi città della Russia. Walter Benjamin aveva notato il carattere rurale di Mosca²⁴. Rodčenko, arrivato a Parigi nel 1925, sentì la necessità di condividere le sue impressioni con i lettori nel “Novyj Lef”:

Il movimento di automobili è così intenso che bisogna aspettare, raggruppati sul marciapiede, dopodiché correre velocemente a metà della strada, aspettare ancora, e finalmente si può raggiungere l'altro lato. Il mio amico, terrorizzato, mi corre dietro. Sebbene lui sia già stato all'estero, sono io che mi oriento perfettamente. Rido di lui. I bus sono grandi e trasportano un gran numero di persone [...]. Cavalli, si può dire che non ce ne siano proprio²⁵.

Rodčenko, che era di Mosca, a Parigi si comporta come un sempliciotto di campagna. Questa natura rurale di Mosca è ben visibile nei film dell'epoca, per esempio in *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei Bolscevichi*. Questo film di Kulešov presenta inseguimenti e avventure in una metropoli moderna ma, nella Mosca del 1924, la restituzione dell'effetto di una città moderna non riuscì²⁶.

Dato che la cultura urbanistica contemporanea non esisteva in Unione Sovietica, l'unico modo per sperimentare la dinamica delle impressioni di Simmel era di ‘accelerare’ l'osservatore. L'espedito principale di questa accelerazione era il tram, probabilmente l'unico mezzo di trasporto meccanico funzionante. Da qui la costante demonizzazione del tram e l'attribuzione di velocità cosmiche immaginarie a questo lento oggetto in movimento.

Prendiamo ad esempio *Zabludivšijsja tramvaj* [Il tram che si è smarrito, 1920] di Gumilëv, che ‘vola’ e lascia dietro di sé una scia infuocata: “sfrecciava come una tempesta oscura, alata”. Majakovskij immaginò in *Adišče goroda* [L'infornaccio della città, 1913] che “nel turbine della sera un tram in corsa sbatté le pupille”. Questi “turbini” e “tempeste” oggi ci sembrano ingenui. Nel 1927 il “Novyj Lef” pubblicò una lunga poesia di Pëtr Neznamov *Puteščestvie po Moskve* [Viaggio attraverso Mosca]: il poeta siede sul tram *maršrutka* ‘B’ e viaggia attraverso la città, che si srotola dinanzi a lui come una bobina, rivelando al suo sguardo “brandelli di architettura”²⁷. Durante il suo viaggio, Neznamov scopre a Mosca “Čuchloma”, “un pezzo di Zarajsk fuori posto”, “L'Asia e lo ieri”; ma il tram, ruzzolante attraverso la palude di provincia, gli permette di vedere il futuro:

Ma verrà il giorno – arriverà anche quello,
Quando l'inseparabile trio
Vetro, ferro e cemento
Si alzerà in volo al di sopra della torre in costruzione
Quel giorno, o paese sovietico
Noi non saremo più soli...²⁸

Finché il modernismo architettonico non è entrato nella vita quotidiana, solo il cinema permetteva di imitarlo attraverso la dinamica del montaggio, riproducendo il regime emozionale della grande città. *L'Uomo con la macchina da presa* di Vertov che, tra l'altro, utilizza ampiamente il tram e altri mezzi di trasporto disponibili, rappresenta proprio tale simulacro cinematografico dell'esperienza urbana. Durante l'intervento di Vertov nel dibattito su *L'Uomo con la macchina da presa* all'ODSK del 23 gennaio 1929, la conversazione si spostò sul celebre

²³ “A ogni incrocio di strade”, scrisse Simmel, “il tempo e la varietà della vita economica, professionale e sociale danno origine nel regno della percezione a un profondo contrasto con la piccola città e la vita rurale [...]”, in *Simmel on Culture. Selected Writings*, a cura di D. Frisby – M. Featherstone, London 1997, p. 175.

²⁴ “La natura rurale di Mosca inaspettatamente si rivela nelle strade suburbane con franchezza, in modo chiaro e incondizionato. Forse non esiste nessun'altra città in cui le enormi piazze diventano fanegose, a causa della neve sciolta o della pioggia, similmente a quelle dei villaggi dopo il cattivo tempo. In simili piazze, non più urbane ma quasi di villaggio, i binari del tram terminano davanti a qualche bettola”, W. Benjamin, *Moskovskij Dnevnik*, op. cit., p. 159.

²⁵ “Rodčenko v Pariže”, “Novyj Lef”, 1927, 2, p. 10.

²⁶ Šklovskij scrive in “Motalka”: “Se si va in macchina da Leningrado a Mosca, quel che sembra più strano è che il villaggio non termina a Novgorod. Da Leningrado a Novgorod sembra vi sia una strada non densamente edificata. Ma questo non ha nulla a che fare con il cinema”, V. Šklovskij, *Za 60 let*, op. cit., p. 40.

²⁷ Nello stesso anno, il 1927, “Sovetskij Èkran” pubblicò il saggio di Vlad Kolorevič, *Sumassėdšij tramvaj* [Il tram impazzito], sullo scompiglio causato a Kazan' da un “tram cinematografico” che si muoveva per la città “senza alcun percorso stabilito”. Il tram venne usato per il film della Čuvaškino *Il pilastro nero*. Kolorevič scrisse: “Invece di [...] studios cinematografici, Kazan' offrì del materiale straordinariamente prezioso per il cinema. Vennero sfruttati efficacemente il Cremlino, la torre Sjujumbike, le colline di Kazan', le inondazioni della Volga e il comico tram di Kazan', dove a ogni scambio il rullo saltava via dalla fune, e il tram si fermava tragicamente”, “Sovetskij Èkran”, 1927, 29, p. 14. Una buona immagine del dinamismo urbanistico della provincia.

²⁸ P. Neznamov, *Puteščestvie po Moskve*, “Novyj Lef”, 1927, 2, p. 31.

film di Walter Ruttmann *Berlino – Sinfonia di una grande città*, uno dei capolavori riconosciuti della documentaristica urbana. Vertov affermò:

mi hanno chiesto se il mio film non sia una risposta a *Sinfonia di una grande città*. A questo devo rispondere di non essermi posto un obiettivo così preciso, perché considero il film *Sinfonia di una grande città* molto più debole rispetto a ciò che mette in scena, più debole della stessa Berlino. Coloro che sono stati a Berlino hanno detto che *Sinfonia* non è che un pallido e debole riflesso della città. In coloro che non sono stati a Berlino, che non hanno visto la città, il film lascerà senz'altro una forte impressione²⁹.

Il film di Ruttmann si distingue da quello di Vertov in quanto imita Berlino, ma non riesce a trasmettere efficacemente le sensazioni; Vertov, invece, crea l'effetto di una città senza avere un reale prototipo. Da questo punto di vista, la differenza tra la città e il film è minima: entrambi, infatti, permettono allo spettatore di fare esperienza di sensazioni quasi dello stesso tipo. Se uno spettatore si trova a Berlino non ha bisogno di guardare il film, dato che la stessa città offre un'esperienza emotiva più potente rispetto alla sua copia cinematografica.

Il concetto secondo cui l'architettura o l'ambiente urbano sono un film senza pellicola era apparso ripetutamente negli anni Venti. L'architetto francese Robert Mallet-Stevens scrisse: "L'architettura contemporanea serve non solo alla creazione di una scenografia cinematografica, ma lei stessa costituisce anche la messa in scena, uscendo dalla sua cornice prestabilita: l'architettura 'recita'"³⁰. La trasformazione della città in una macchina emozionale, come il cinema, ha portato alla sua antropomorfizzazione. Le sinfonie urbane erano inclini ad attribuire tratti umani alla città: *L'Uomo con la macchina da presa* comincia con la città che si sveglia, apre gli occhi (le finestre, le tapparelle), si lava, e così via.

Nel suo saggio *Ulica na Èkrane* [La strada sullo schermo, 1927], N. Kaufman elogiò i cineasti francesi (Clair, Epstein, Kirsanoff) per aver "integrato organicamente i personaggi dei film nelle inquadra-

ture delle strade e aver mostrato la strada su piani contrastanti, a seconda di come questa si rifletteva sulle esperienze psicologiche dei protagonisti"³¹. La strada diventa un doppio emozionale dell'attore, come le strade di Odessa e le scalinate di Tret'jakov. Kaufman descrive i 'salti' emozionali della strada che, per lui come per Majakovskij, letteralmente si "contorce senza voce". È indicativo il fatto che Vertov si rifiutasse di guardare a *Berlino – Sinfonia di una grande città* come a un film documentario³². Per lui si trattava di una messa in scena, di un lavoro attoriale.

Questa antropomorfizzazione della città sullo schermo è stato uno dei principi fondamentali della teoria cinematografica di Béla Balázs, che credeva che nel cinema il mondo fosse fisiognomico per natura, anche quando si trattava di edifici e macchine. Del tutto in linea con il pensiero di N. Kaufman, Balázs vedeva nel film di Ruttmann un gesto fisiognomico:

In *Sinfonia di una grande città*, nell'ultima inquadratura, la torre, agitando in cielo un drappello di fari luminosi, sembra compiere un gesto di orgogliosa grandezza, di forza vitale. Ed è solo attraverso la forza di un gesto antropomorfo che quest'immagine acquisisce significato, poiché è importante comprendere se si tratti di una percezione puramente meccanica o basata sulle emozioni. In quest'ultimo caso, l'artista riflette sia se stesso che il significato che attribuisce alle cose³³.

È interessante che la torre, associata alla vista dall'alto, alla visione cosmografica, venga ridotta da Balázs alla gesticolazione di un attore. Allo stesso tempo, il gesticolare della torre radiofonica (*Funkturm*) di Berlino non solo determina con la sua parallasse le emozioni dello spettatore, ma essa stessa diventa improvvisamente specchio delle emozioni del cineasta. La città come macchina ottica emozionale compie un giro completo e diventa, da macchina urbanistica impersonale, un attore, cominciando a recitare sotto le indicazioni del regista.

²⁹ D. Vertov, *Iz nasledija*, II, op. cit., p. 151.

³⁰ R. Mallet-Stevens, *Kino i iskusstva. Arhitektura*, in *Iz istorii francuzskoj kinomysli. Nemoje kino. 1911-1933*, Moskva 1988, p. 140. Sull'idea di Mallet-Stevens dell'architettura che "recita", cfr. H. Weihsmann, *Let Architecture Play Itself: A Case Study*, in *The City and the Moving Image. Urban Projections*, a cura di R. Koeck – L. Roberts, Houndmills 2010, pp. 253-270.

³¹ N. Kaufman, *Ulica na Èkrane*, "Sovetskij Èkran", 1927, 34, p. 14.

³² D. Vertov, *Iz nasledija*, II, p. 153.

³³ B. Balázs, *Meždu pročim*, "Sovetskij Èkran", 1927, 48, p. 7. Questa traduzione dell'articolo di Balázs *Nebenbei* dal "Film-Kurier" del 15 ottobre 1927 è significativamente ridotta e distorta rispetto all'originale. Cfr. B. Balázs, *Schrijften zum Film*, II, Berlin 1984, pp. 219-221.

Se in Kaufman la strada inizia a risonare emotivamente con l'attore, in Balázs questo processo viene portato a compimento. Una simile metamorfosi stabilita con precisione – il movimento dall'esterno verso l'interno di cui scriveva Benjamin, che elimina la distanza dell'osservatore – trasforma quest'ultimo in un soggetto in grado di provare emozioni, il quale entra in una risonanza emotiva così potente con la città che diventa impossibile separare l'origine delle emozioni da colui che le prova.

www.esamizdat.it ◇ M. Jampol'skij, *L'interno e l'esterno. Le rovine e la città. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi*. Traduzione dal russo di Claudia Fiorito (ed. or.: Idem, *Vnešnee i vnutrennee. Ruiny i gorod. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi*, in Idem, *Prostranstvennaja Istorija*, Sankt-Peterburg 2013) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 223-231.

◇ **M. Iampol'skii, *The Inside and the Outside. The Ruins and the City. Vertov, Eisenstein, Piranesi*** ◇

Translated by **Claudia Fiorito**

Abstract

Italian translation of *Vnešnee i vnutrennee. Ruiny i gorod. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi* by Mikhail Iampol'skii.

Keywords

Architecture, Avant-garde Cinema, Cinematic Montage, Urbanism.

Author

Mikhail Iampol'skii (b. 1949) is a leading scholar in film theory, semiotics, and cultural studies. A graduate of the Moscow Pedagogical Institute, he began his career teaching French before joining the Research Institute of Film Art in 1974. His early research focused on the intersection of philosophy and education, culminating in a PhD in Pedagogical Sciences in 1977. Iampol'skii has taught at prestigious institutions, including Harvard University, the University of Lausanne, and the Moscow State Institute of Cinema Arts (VGIK), where he delivered influential courses on film theory. In 1991, he was named a Getty Scholar at the J. Paul Getty Center for the History of Arts and the Humanities. Since 1992, Iampol'skii has been a professor at New York University, teaching Comparative Literature and Russian and Slavic Studies. A prolific writer, he has authored works on film history, semiotics, and visual phenomenology. He is a member of the editorial boards of "Novoe Literaturnoe Obozrenie" and "Seans".

Translator

Claudia Fiorito is a PhD candidate in Film Studies at the University of Padua, Department of Cultural Heritage. She holds a master's degree in European and American Languages and Literatures, with a specialization in Russian studies. Currently in the final year of her doctoral research, she has completed a dissertation examining the transoceanic circulation of cinematic works from the Eastern Bloc into the U.S. during the Space Age. Her research interests include the history and theory of Soviet cinema and Cold War culture. She is particularly interested in the role of independent production and distribution networks in shaping the transnational flow of films, as well as how political tensions influenced cinematic representation and reception during the mid-20th century.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Claudia Fiorito

Il cinema come codice visuale

Marija Kuvšinova

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 233-241 ◇

MOVIMENTO E CORPO

1. MOVIMENTO SENZA MOVIMENTO

NEL documentario *Cave of Forgotten Dreams* (2010) Werner Herzog punta la sua telecamera, quasi fosse un microscopio, sulle pitture rupestri realizzate da un uomo primitivo circa 33.000 anni fa, e conservatesi sino a oggi. A questo bisonte, dice Herzog, l'artista ha disegnato otto zampe, in modo da simularne il movimento, "anticipando forme di proto-cinema". Un gruppo di cavalli è invece ritratto con le bocche spalancate, e questo ci consente non solo di vedere gli animali al galoppo, ma anche di sentire il loro nitrito. Nei suoi disegni, osserva un archeologo che si occupa delle ricerche presso la grotta Chauvet, l'uomo primitivo ci racconta sempre una storia.

Narrazione, movimento e 'suono' sono comparsi nella pittura primitiva decine di millenni prima che si affermasse la prospettiva, prima cioè che l'uomo imparasse a trasferire in maniera esatta proporzioni e volumi. Herzog lo spiega così: per ottenere il volume l'artista primitivo si serve della forma irregolare della parete, e il pigmento steso su una sporgenza diventa la curvatura del collo di un cavallo. È così che nella proto-pittura irrompe la proto-scultura. Molto più tardi, nel XIII secolo, Giotto imparerà a creare figure convesse attraverso l'uso di luci e ombre. Il film di Herzog è girato in 3D, e cos'è il cinema tridimensionale, che inganna il nostro cervello¹, se non una suprema forma tecnologica di nostalgia della superficie piatta per il volume, che resta irraggiungibile?

* We would like to express our gratitude to Marija Kuvšinova for letting us publish this article in Italian.

¹ Nel moderno cinema 3D, dove si usano apposite lenti, all'occhio destro e sinistro vengono mostrate immagini diverse, che l'area visiva della corteccia cerebrale percepisce come un unico volume.

La scultura è tridimensionale e riesce facilmente a trasmettere l'idea di movimento: il discobolo solleva la mano e sembra che stia per lanciare il disco; il volto del David di Donatello cambia se giriamo attorno alla statua conservata al museo fiorentino del Bargello, poiché ogni metà ha un'espressione propria.

Lungo la Cantoria del Duomo di Firenze – la balconata per i cantori collocata sotto l'organo – Donatello fa danzare dei putti di marmo, che non sono del tutto tridimensionali ma in bassorilievo, raffigurati cioè su un piano delimitato dalla parete:

Donatello trasforma la scenografia scultorea del parallelepipedo della Cantoria in un rivestimento semitrasparente, avvolto dalla penombra [...], dallo scintillio e dai riflessi di infinite tessere di mosaico a fondo oro su superfici curve e concave, da inserti di marmo policromo, e infine dal baluginio impetuoso di mani, piedi e tuniche pronte a strapparsi. [...] L'insieme di piccole colonnine dorate serve a Donatello non solo per il gioco di chiaroscuro. Se proviamo idealmente a eliminarle ci convinciamo del fatto che il girotondo si è fermato, come in un'istantanea. In correlazione con le colonnine, fisse, i putti iniziano invece a muoversi, ora nascondendosi dietro di esse, ora sbucando fuori, e all'osservatore non resta che fare un passo a lato appena l'alternarsi di girotondo e colonnato diventa reale, e non più solo immaginato. [...] Lo spettatore sente lo scalpiccio dei piedi, al ritmo di pifferi e tamburini².

Vista dal basso, da altezza umana, la Cantoria sembra quasi piatta, non tridimensionale, e le colonnine che spezzano il girotondo assomigliano a una cornice che separa fotogrammi impercettibilmente diversi, dai quali con l'aiuto di un proiettore cinematografico si ottiene il movimento.

In molte *Annunciazioni* del primo rinascimento, quando ancora non era stato superato il simbolismo medievale, tra l'arcangelo Gabriele e la Vergine Maria viene raffigurata una colomba, che ha percorso in volo poco più di metà strada: essa simboleggia

² A. Stepanov, *Iskusstvo èpochi Vozroždenija. Italija XIV-XV veka*, Sankt-Peterburg 2003.

al tempo stesso l'annuncio della Buona novella e lo Spirito Santo, ovvero il messaggio e l'intermediario. Quando si volge lo sguardo a questa scena si ha la sensazione di osservare su un monitor un file che si carica lentamente. I putti di Donatello avrebbero potuto essere disegnati, ma sarebbero stati comunque in movimento: lo sguardo dell'uomo contemporaneo li trasforma in scene di un cortometraggio, in uno di quei video in loop che si possono creare con le applicazioni "Vine" o "Coub". In pittura è facile trovare poi esempi di 'lungometraggi', non solo nei cicli narrativi (come negli affreschi di Giotto con le storie di san Francesco d'Assisi) ma anche all'interno di un unico quadro, di una superficie piatta delimitata ai quattro lati. Nel suo saggio *Quanti anni ha il cinema?* Manana Andronikova afferma che gli artisti hanno sempre riflettuto su come "trasmettere un'azione contemporaneamente, da più piani e da diverse angolazioni": il dipinto *Las Meninas* di Velázquez può essere compreso e apprezzato soltanto ora, "se lo si valuta secondo le leggi del cinema"³, poiché lo spettatore è coinvolto dentro lo spazio di una composizione approfondita a più livelli, e la sua attenzione si sposta da un oggetto all'altro, come se lo studio dell'artista fosse davvero scrutato da una cinepresa.

Una delle innumerevoli *Annunciazioni* di Fra Beato Angelico, lontana dai principali itinerari turistici e conservata oggi al Museo Diocesano della città toscana di Cortona, colpisce, nonostante la sua semplicità figurativa, per densità di narrazione e complessità di relazioni spazio-temporali: come da tradizione, l'arcangelo Gabriele e Maria sono seduti in primo piano, collocati entrambi sotto una loggia ad arco, e sopra di loro, in un bassorilievo, vi è la figura monocroma di Dio Padre, dalla quale scende una colomba. Egli ha la funzione sia di elemento d'arredo, sia di artefice di tutto: simbolismo e realismo si fondono qui in un'unica soluzione artistica. Nell'angolo superiore sinistro un altro arcangelo, Michele, caccia dal paradiso Adamo ed Eva, che hanno commesso il peccato originale: a espiare questo peccato è chiamato Colui che viene annunciato

proprio in quel momento da Gabriele a Maria, mentre dal bassorilievo Dio infonde verso la donna lo Spirito Santo. Tutta la storia biblica è racchiusa in un'ellisse invisibile che possiamo idealmente tracciare tra la mano sinistra e quella destra di Dio Padre, e che comprende l'annuncio della Buona novella, il peccato originale e la sua successiva espiazione per mezzo di Colui che, nello spazio del quadro, ancora non è nato.

Da duemila anni questa storia si ripete e coincide con il ciclo della natura: Annunciazione, Natività, Crocifissione, Risurrezione corrispondono infatti a primavera, inverno e poi di nuovo primavera. Nell'era digitale *coubs*⁴ e video in loop sono un modo per soddisfare all'infinito il nostro innato bisogno di ciclicità.

2. L'IMMAGINE PRENDE VITA

Il cinema, in una forma simile a quella che conosciamo oggi, è nato alla fine del XIX secolo, nel momento in cui giungeva a termine il plurisecolare esperimento dell'arte figurativa di riprodurre la realtà, mentre il progresso tecnologico aveva trovato il modo per dare vita a un quadro. L'immobilità è caratteristica propria di qualcosa di morto; la natura è morta quando è inerte. Nel film di Sam Mendes *Era mio padre (Road to Perdition, 2002)* uno sfigurato Jude Law interpreta un fotografo che riprende i morti. Agli albori della fotografia questa tradizione, che oggi ci appare macabra, aveva una spiegazione semplice: spesso lo scatto *post mortem* era l'unica immagine che si aveva di colui che era deceduto e aveva arrestato in eterno il proprio movimento.

In un mondo in cui già esisteva la fotografia mancavano pochi passi all'invenzione del cinema.

Nel 2014 a Charkiv, durante una proiezione, è stata riprodotta una pellicola attraverso uno strumento, ricostruito per l'occasione, ideato dal meccanico Iosif Timčenko, figlio di un servo della gleba che due anni prima dei fratelli Lumière aveva realizzato un meccanismo che consentiva la rapida successione di immagini in sequenza. Non ci sono dubbi sul fatto che verso la fine del XIX secolo il progresso tecno-

³ M. Andronikova, *Skolko let kino*, in Idem, *Portret. Ot naskal'nych risunkov do zvukovogo fil'ma*, Moskva 1980.

⁴ *Coubs* sono detti i video generati attraverso l'omonima applicazione [N.d.T.].

logico avesse raggiunto un livello tale da portare all'invenzione del cinematografo, e questo avrebbe potuto essere inventato (e di fatto fu così) nei più diversi angoli del mondo civilizzato. Nella coscienza collettiva è vivo il ricordo di invenzioni prive di successo e di pionieri del cinema caduti nell'oblio: il mito dell'innovatore scomparso è alla base, ad esempio, del *mockumentary*⁵ di Peter Jackson *Forgotten Silver* (1995), girato in occasione del centenario dalla prima proiezione dei fratelli Lumière. Il film svela allo spettatore l'opera del neozelandese Colin McKenzie, che prima di altri progettò una pellicola a colori (si dice l'abbia realizzata con il succo di alcune bacche), il cinema sonoro, il montaggio, il primo piano e il carrello per la macchina da presa (molto tempo prima di Leni Riefenstahl)⁶. Il personaggio inventato di Colin McKenzie e il reale Iosif Timčenko sono rimasti nell'ombra, e oggi quando si parla di invenzione del cinematografo a essere ricordati sono altri due nomi, o meglio tre: quelli di Thomas Edison e dei fratelli Louis e Auguste Lumière, per giunta con una netta preferenza per gli ultimi due.

Tutti conoscono *L'arrivo di un treno alla stazione della Ciotat* e la reazione degli spettatori che si allontanarono di colpo dallo schermo. Il periodo di ingenuità durò circa cinque anni, poi il pubblico smise di stupirsi e spaventarsi: "nel 1900, vedendo delle onde sullo schermo, le signore ormai non sollevavano più la gonna"⁷, e così sarà con tutte le successive innovazioni cinematografiche.

Il 28 dicembre 1895, alla prima proiezione pubblica (e la prima a pagamento) i fratelli Lumière mostrarono dieci pellicole, e la prima in assoluto fu *L'uscita degli operai dalle officine a Lione*⁸. Eppure, nella memoria collettiva si è conservato il ricordo di un altro film, *L'arrivo di un treno alla stazio-*

ne della Ciotat, e le ragioni sono chiare: il treno rappresenta il progresso, la riduzione delle distanze, una velocità nuova nello scambio di informazioni; per il diciannovesimo secolo il treno è lo strumento di accelerazione della comunicazione e della logistica, proprio come internet e i telefoni cellulari lo sono per il ventunesimo. È il simbolo assoluto di un'epoca, dei suoi successi e fallimenti, e non è un caso che Anna Karenina si getti proprio sotto un treno, pochi anni prima che nascesse la psicoanalisi e Freud si mettesse a curare le donne il cui conflitto interiore era causato dall'inizio dell'emancipazione e dalle contraddizioni tra modelli vecchi e nuovi. "Si potrebbe concepire una serie di mezzi di traslazione (treno, auto, aereo...) e parallelamente una serie di mezzi di espressione (grafica, foto, cinema): la macchina da presa apparirebbe allora come un meccanismo di scambio, o piuttosto un equivalente generalizzato dei movimenti di traslazione": così scrive Gilles Deleuze nel suo *Cinema*⁹. Al pioniere della fotografia Joseph Nicéphore Niépce¹⁰ dobbiamo anche la moderna bicicletta: fu lui, infatti, a pensare di attaccare un sellino alla 'macchina per correre da seduti', realizzata in legno per il barone Drais, e a proporre la parola 'velocipede'.

Non si tratta semplicemente di processi legati tra loro, ma di un processo unico. Ogni nuovo medium diventa un linguaggio che descrive una realtà mutata. I fratelli Lumière giravano i film in esterna, e il loro tema principale era la contemporaneità condensata. Il soggetto della primissima pellicola, la cui primogenitura è stata usurpata dal treno in arrivo, coincide quasi in maniera indistinguibile con quanto raffigurato nel quadro di Edvard Munch *Lavoratori sulla via di casa*, realizzato vent'anni dopo la nascita del cinema. Figlio di un medico norvegese, alla fine dell'Ottocento Munch visse, studiò e disegnò a Parigi, e lì si trovava anche ai tempi delle prime proiezioni dei fratelli Lumière. Il genio di Munch si intonava alla perfezione con quella realtà in cui i treni correvano, il fumo usciva dalle ciminiere e prende-

⁵ Il *mockumentary* è un genere che utilizza il procedimento documentaristico per raccontare eventi di finzione o in parte inventati.

⁶ Attrice e regista tedesca, Leni Riefenstahl (1902-2003) fu pioniera di numerose tecniche di ripresa, come i carrelli volanti e le cineprese montate su rotaie [N.d.T.].

⁷ Ju. Lotman – Yu. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, Bergamo 2001, p. 71 [N.d.T.].

⁸ La proiezione organizzata dai fratelli Lumière si svolse presso il Salon Indien del Grand Café di Parigi in Boulevard des Capucines 14 [N.d.T.].

⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino 2016, p. 9 [N.d.T.].

¹⁰ Il francese Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) è passato alla storia come autore del primo scatto fotografico, realizzato nel 1827 [N.d.T.].

vano vita i primi documentari in bianco e nero; si interessava di fotografia, radiazioni, elettricità e movimenti proletari. I soggetti delle sue opere spesso si ripetono, con variazioni minime (*Lavoratori sulla via di casa*, ad esempio, venne realizzato due volte, tra il 1913 e il 1915 e tra il 1918 e il 1920): i quadri di Munch, se appesi in fila alle pareti di un museo, sembrano innanzitutto fotogrammi di una pellicola cinematografica.

3. EDISON VS LUMIÈRE

“Poiché la struttura della visione presupponeva allora che ogni film mostrasse un andamento circolare, le trame non necessitavano di uno sviluppo sequenziale: si trattava per lo più di numeri di acrobati circensi, brevi spettacoli di varietà o esibizioni di famose ballerine di Broadway, che potevano essere visti all’infinito”¹¹. Queste parole sembrerebbero valide per le applicazioni “Vine” e “Coub”, che propongono agli utenti di creare mini-video in loop, ma si riferiscono in realtà al cinetoscopio, strumento messo a punto da Thomas Alva Edison.

Il cinetoscopio fu creato alla fine degli anni Ottanta dell’Ottocento, pochi anni prima della proiezione al Boulevard des Capucines. Ma perché allora consideriamo i Lumière gli inventori del cinema? I due fratelli e Edison usavano più o meno lo stesso metodo di ripresa (nella logica dell’evoluzione tecnica non poteva esistere uno diverso), ma avevano risolto in maniera completamente dissimile il problema della proiezione. Al posto del proiettore, di un grande schermo e di una sala con alcune decine di posti, Edison proponeva di usare delle casse rettangolari con apparecchi simili a *slot machine*, per una proiezione privata destinata a un solo spettatore. Dal dispositivo sporgevano due oculari, e più tardi ci fu anche la possibilità di sincronizzare l’immagine con il suono emesso da un fonografo attraverso delle cuffie.

L’inventore della prima lampadina a incandescenza credeva che proprio questo tipo di proiezione sarebbe stato vantaggioso dal punto di vista economico (in un periodo di breve ascesa della tecnologia ci fu chi iniziò persino a realizzare copie illegali del

suo congegno). Un simile approccio può essere facilmente spiegato dal carattere dell’inventore: aveva resistito a scuola per soli tre mesi, per via di attriti con insegnanti e coetanei, la madre lo aveva poi ritirato e gli aveva fatto proseguire gli studi a casa. Oggi, probabilmente, a Edison sarebbe stata diagnosticata una forma di autismo.

Il modello dell’inventore americano vende non il contenuto, ma la piattaforma: non i film, ma il dispositivo. Nella realtà parallela di Edison il cinema, che sarebbe diventato l’ossessione del XX secolo, risultava semplicemente un’appendice alla tecnologia (ad attraversare una fase simile nel suo sviluppo è stata anche la televisione commerciale: negli anni Trenta e Quaranta del Novecento le aziende americane che vendevano televisori furono costrette ad attivarsi in direzione della trasmissione e produzione di programmi; se in un primo momento il business era rappresentato dalla vendita dei ‘cassoni’, man mano che il mercato si faceva saturo divenne importante non il ‘ferro’, bensì l’‘etere’. Una di queste storiche aziende è la leggendaria DuMont, successivamente assorbita dalla ABC: ora la si ricorda solo per il grattacielo di 42 piani in stile neogotico sulla Madison Avenue a New York).

Il cinematografo di Edison non trovò una realizzazione concreta alla fine dell’Ottocento. I fratelli Lumière, figli del proprietario di un laboratorio di accessori fotografici e uomini d’affari, idearono di vendere non il dispositivo, bensì il contenuto. Sul Boulevard des Capucines il 28 dicembre del 1895, nel giorno della prima proiezione pubblica e a pagamento, nacque non soltanto l’arte ma anche l’industria del cinema, con tutte le sue implicazioni commerciali. E fu proprio l’invenzione dei Lumière a dar vita al cinema come esperienza collettiva: i “teatrini di luci”¹², l’“elettrico sogno ad occhi aperti”¹³, decine di sconosciuti che ispirano ed espirano assieme. “Il cinema è un luogo in cui due persone socializzano in presenza di un terzo fattore di collegamento generale”¹⁴ e, di certo, non è il dispositivo di Edison,

¹² V. Nabokov, *Kinematograf* [Il cinematografo, 1928].

¹³ A. Blok, *V kabakach, v pereulkach, v izvivach...* [Nelle bettole, nei vicoli, nei crocicchi, ...], 1904.

¹⁴ A. Remizov, in Ju. Lotman – Yu. Tsivian, *Dialogo*, cit., p. 74.

¹¹ A. Andreev, *Griffit i korotkij metr*, 2010, 43/44, <https://seance.ru/articles/griffith-shorts/> (ultimo accesso: 12.12.2024).

destinato invece a una sola persona.

La fine del diciannovesimo secolo è il momento in cui nascono le moderne democrazie e si compiono i primi passi verso i totalitarismi, l'industrializzazione raggiunge il suo culmine, inizia l'afflusso in massa della popolazione verso le città. Il cinema nacque in questo clima di frastuono e rimase per sempre fedele alla storia: non poteva essere altrimenti – il cinema poteva essere solo il mezzo più popolare, il più totale.

La società e la tecnologia, però, hanno invertito la rotta, e il modello del cinematografo di Edison è tornato in auge, estromettendo in parte (non del tutto) quello dei Lumière. Televisione, VHS, DVD, *home cinema* e *tablet* sono tutte nuove incarnazioni del cinescopio: il 'cassone', il dispositivo in cui tu o chiunque altro carica contenuto, per poterlo poi vedere da solo o al massimo in due, ma di certo non in compagnia di sconosciuti.

“Dal 1895 non c'era nessuna strada che portasse in maniera lineare verso questi apparecchi” – scrivevano Lotman e Civ'jan nel 1994¹⁵, quando ormai la visione di un film 'on demand' nell'ambiente domestico aveva smesso di fare notizia. Una quindicina di anni prima, Stanley Kubrick aveva girato il lungometraggio *Shining* (1980) nel quale ogni dettaglio, mai casuale, contiene un messaggio nascosto. In una stessa scena gli arredi possono cambiare in maniera impercettibile: alle spalle di Jack Nicholson, ad esempio, appare e scompare una sedia, in due inquadrature in successione il disegno della moquette su cui siede il bambino protagonista è invertito. Secondo Rodney Ascher, il regista del documentario *Room 237* (2012), nel suo film Kubrick avrebbe espresso in codice le proprie idee a proposito dell'olocausto e persino della sua effettiva partecipazione al progetto "Apollo 11", mettendo così in dubbio la celebre cronaca lunare. Le tesi di Ascher sono a tratti convincenti, a tratti folli, ma ciò che stupisce è altro: Kubrick girò il film nel 1980, quando i videoregistratori a uso domestico avevano appena fatto la loro comparsa e la cultura della visione domestica predetta da Edison non esisteva ancora. Nel 1994, nel loro *Dialogo con lo schermo*, Lotman e Civ'jan si lamentano del fatto che le opere d'arte

cinematografica possono essere viste soltanto per brevi periodi di distribuzione, e che la maggior parte dei film è quindi inaccessibile al pubblico. Nel 1980 lo spettatore si accingeva a vedere *Shining* principalmente al cinema, per una, due o tre volte, non di più: notare tutti quei dettagli in un contesto del genere era impossibile. Si può allora supporre che Kubrick abbia realizzato il proprio rompicapo senza tenere in considerazione che sarebbe stato alla fine decifrato; oppure, che abbia creato un'opera che per essere letta correttamente avesse bisogno di qualche anno di progresso tecnologico ancora, proprio come secoli di progresso tecnologico erano serviti per risolvere l'enigma de *Las Meninas*.

Il movimento della civiltà occidentale dalla massa all'individuo ha pareggiato i conti tra Edison e i fratelli Lumière. Alla fine degli anni Duemila si è parlato molto di morte del cinema come esperienza collettiva: tale addio, però, è risultato prematuro.

IL CINEMA NEL FLUSSO VISIVO

3. IL FILM COME MUSEO

Alla fine del 2012, presso la sala espositiva "Manneggio" a Mosca, il regista Peter Greenaway ha tenuto una lezione dal titolo *Le riproduzioni oggi sono meglio dell'originale*¹⁶, durante la quale, dopo aver ribadito la sua tesi a proposito della tendenza del cinema a farsi letteraturocentrico, ha introdotto nuove riflessioni sulla frammentazione del flusso visivo (creato in oltre cento anni di storia del cinema) in singole immagini.

I musei oggi sono diventati delle moderne cattedrali: è lì che si realizza la storia autentica, lì si raccolgono immagini che si fondono insieme, e poi noi le utilizziamo per creare un quadro completo del mondo. Tutti sanno che le biblioteche sono depositi di libri. [...] I musei invece raccolgono quadri e altre opere d'arte che custodiscono delle immagini. Io ritengo che il ruolo dei musei sia importante tanto quanto quello delle biblioteche. [...] Allo stesso tempo possiamo dire che un film è un museo di immagini che contengono un qualche messaggio. È per questo che le immagini, in quanto parte integrante del cinema, mi interessano più del contenuto, cioè quello che più mi interessa è la componente visiva. [...] L'uomo contemporaneo, che vive nell'epoca dei laptop,

¹⁵ Ju. Lotman – Yu. Tsivian, *Dialogo*, cit., p. 68.

¹⁶ P. Grinuëj, *Reprodukcii teper' lučše originala*, 18.12.2012, <https://polit.ru/articles/publichnye-lektsii/piter-grinuyey-reprodukcii-teper-luchshe-originala-2012-12-18/> (ultimo accesso: 12.12.2024).

è abituato al fatto che tutto ciò che viene mostrato al cinema lo potrà poi rivedere sullo schermo del proprio computer. È abituato a *Spider-Man*, *Avatar*, a tutto quello che può essere ricondotto all'era di *Star Wars* post-Lucas. [...] Ci sono alcuni oggetti, quadri, immagini che sono universalmente noti: non è necessario, ad esempio, andare fino a Milano per vedere *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci. Se non l'avete ammirata dal vivo l'avrete sicuramente vista rappresentata sui biglietti d'auguri, sugli involucri dei cioccolatini, oppure da qualche altra parte: conoscete dunque quest'immagine. Allo stesso modo conoscete le immagini di singole sequenze di *Avatar*, di *Titanic* ecc. Perché allora non possiamo sfruttare questo enorme vocabolario del cinema, che si è accumulato nel tempo, e combinarlo con un vocabolario ancor più grande, quello che ci regala la storia della pittura?

Greenaway pone una domanda alla quale esistono da tempo delle risposte, e continuano a esserne avanzate di nuove: come la storia della pittura irrompe ogni giorno nel cinema (in maniera insieme nascosta e manifesta), così anche il cinema è diventato un museo di immagini, una biblioteca di *meme* che affiorano continuamente nel flusso visivo. Una volta, la regista francese Catherine Breillat ammise di non aver mai letto l'Antico Testamento¹⁷, eppure le immagini bibliche sono comunque registrate negli strati sottocorticali di chiunque appartenga alla civiltà occidentale: si tratta di un linguaggio internazionale, e non è necessario padroneggiarlo alla perfezione per riconoscere nelle figure dell'angelo e della Vergine, sedute una di fronte all'altra, il soggetto dell'Annunciazione.

Citazioni consapevoli tratte dalla pittura classica, sacra o meno, si possono rintracciare di continuo nel cinema. Nel film a episodi *Ro.Go.Pa.G.*, girato nel 1963 agli albori di questo genere e intitolato secondo le iniziali dei suoi quattro grandi registi¹⁸, Pier Paolo Pasolini ricostruisce due capolavori del manierismo, due *Deposizioni dalla croce*, di Pontormo e di Rosso Fiorentino: qui, nel cortometraggio pasoliniano *La ricotta*, l'episodio del Nuovo Testamento è messo in scena da una troupe diretta da Orson Wells, mentre uno degli attori non professionisti che interpreta un ladrone muore sulla croce. Pasolini conosceva bene il linguaggio delle metafore bibliche e il vocabolario della pittura classica italiana, li utilizzava continuamente, ma la scelta di questo

quadro in particolare può essere forse spiegata con il fatto che in *Ro.Go.Pa.G.* il regista per la prima volta sperimenta il colore, al momento solo in alcune sequenze inserite in un film in bianco e nero (interamente a colori sarà invece *Edipo re*, che uscirà soltanto nel 1967). Nelle loro *Deposizioni* Fiorentino e Pontormo utilizzano colori semplici, brillanti, senza ornamenti o elementi estranei: il blu è blu, il bianco è bianco, il giallo è semplicemente giallo. Per il regista, abituato a girare in bianco e nero ma consapevole del fatto che la trasformazione è inevitabile (e bisogna esserne preparati), era difficile pensare a uno studio del colore più calzante.

La Deposizione dalla croce, il Cristo morto, il Compianto sono forse i soggetti neotestamentari più diffusi tra i registi, perché permettono di far risaltare facilmente il sentimento di tragica solitudine dell'eroe, la sua grandezza, il suo essere il prescelto. Nelle sembianze del Cristo morto appare, ad esempio, il protagonista di *Lincoln* (2012) di Steven Spielberg; al Cristo morto assomiglia anche il padre de *Il ritorno* (2004) di Andrej Zvjagincev, regista russo che, in maniera deliberata, riempie i propri lavori di immagini bibliche dal carattere universale, riconoscibili pressoché in ogni angolo del mondo¹⁹. Nella locandina di un film di Kim Ki-duk dal titolo *Pietà* (2012) è rappresentato il noto soggetto dell'iconografia sacra: il cattolicesimo è una delle principali religioni della Corea del Sud, e probabilmente proprio questa congiuntura culturale ha consentito al regista sudcoreano di trovare la strada per raggiungere il pubblico occidentale in maniera più rapida rispetto ai cineasti di altri Paesi del Sud-est asiatico. Ovviamente questo linguaggio viene utilizzato non solo nel cinema d'autore ma anche in quello di genere: in *Spider-Man 2* (2004), ad esempio, il supereroe, che ha appena fermato un treno in corsa, è sorretto e trasportato dalle mani dei passeggeri, come il Cristo deposto dalla croce. E si potrebbe continuare

¹⁷ M. Kuvšinova, *Katrin Brejja: "Ja šut sovremennoj Evropy"*, "Izvestija", 15.03.2004.

¹⁸ Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti.

¹⁹ All'arte sacra e al simbolismo religioso faceva continuamente appello anche Andrej Tarkovskij, regista modernista del quale Zvjagincev segue le orme e di cui oggi ha preso il posto nell'industria dei festival cinematografici. Portando ancora più avanti il parallelismo tra i due, potremmo suggerire che il regista postmoderno è colui che cita altre opere cinematografiche, mentre il regista modernista è colui che cita opere di altre forme d'arte, più antiche e degne di nota.

all'infinito a citare esempi simili.

Se lasciamo per un momento da parte le consolidate formule bibliche e ricordiamo altri soggetti pittorici, è impossibile non pensare a Goya e a Munch, cupi visionari che hanno avuto una forte influenza tanto sul cinema in generale quanto su singole pellicole. Il quadro più famoso di Munch, ad esempio, è servito da prototipo per la maschera dell'assassino nell'horror per adolescenti *Scream*; nel satiro Pan de *Il labirinto del fauno* (2006) Guillermo del Toro ha in parte ripetuto la scena di *Saturno che divora i suoi figli*; il regista Bigas Luna, che nel 1999 ha girato un film su Goya dal titolo *Volavérunt*, sette anni prima in *Prosciutto prosciutto* aveva riprodotto (di nuovo come allegoria della guerra civile) la lotta di *Duello rusticano*, tela del ciclo *Pitture nere* dell'artista spagnolo.

Se prima di Munch non esisteva l'uomo che urla, né prima di Goya Saturno con l'occhio bianco, prima di Georges Méliès non esistevano i Seleniti, prima di Fritz Lang non c'era la città di Metropolis, e prima di James Cameron non esistevano i due innamorati che, in piedi sulla prua di un'enorme nave, si credono i padroni del mondo, né tantomeno esistevano gli umanoidi blu del lontano pianeta di Pandora.

Nel 2012 al festival internazionale "Artdocfest" è stato presentato il documentario *Saša, Lena e il drago di ferro* di Elena Demidova, una storia d'amore che si apre con un prologo in bianco e nero, in cui alcune famiglie moscovite sono raffigurate mentre entrano per la prima volta negli appartamenti, appena realizzati, delle *chruščëvki*. Quello che in passato era un momento di felicità si trasforma oggi in cenere: gli edifici vengono abbattuti e sulle rovine di uno di questi resta una coppia – l'incolto e ubriacone Saša, dal viso infantile, e la sua amica moldava Elena, che da qualche anno ha perso il figlio marinaio; il drago di ferro è lo scavatore che abbatte l'edificio. I due vivono in povertà, riescono a esprimere i propri pensieri e sentimenti a fatica, ma si ricordano a un certo punto una scena del film *Titanic*, in cui l'eroe lascia andare la mano dell'amata soltanto quando è certo che lei è ormai salva. In termini di universalità le immagini generate dal cinema possono oggi tranquillamente concorrere con quelle

bibliche.

Nel marzo del 2013 sul sito "Colta.ru" sono stati pubblicati dei materiali, sotto il titolo *Rovesciamento dei valori*, nei quali alcuni esperti di cinema hanno provato a far cadere dal piedistallo autori da loro ritenuti immeritabilmente famosi e, di converso, a metterne in luce altri non abbastanza noti. Nel rovesciare i miti di Kubrick e Fellini, il critico Stanislav Bitjuckij fa notare che i loro film "sono sempre stati rilevanti non tanto nella loro interezza, quanto piuttosto per determinate immagini che vi si possono attingere (in molti videoclip musicali incontriamo, ad esempio, scene tratte da *Odissea nello spazio* o *La dolce vita*)"²⁰. E ancora, nelle parole di Boris Nelepo si percepisce la protesta contro l'inevitabile: lo smembramento, casuale e spesso senza il consenso dell'autore, di una singola opera cinematografica in più frammenti che cominciano poi a vivere di vita propria – in altri film (soprattutto nell'epoca del post-modernismo, con quella tendenza al citazionismo che divora ogni cosa, quando ogni nuovo quadro è un intruglio di decine di precedenti), ma anche nelle pubblicità, nella video art, nelle GIF animate della piattaforma "Tumblr", ecc. *1400 colpi* è Jean-Pierre Léaud che corre in riva all'oceano; *8 1/2* è il festoso carosello finale con le musiche di Nino Rota; Kubrick è il ghigno di Alex DeLarge in calzamaglia bianca o Jack Nicholson che sfonda la porta chiusa di una stanza.

La nostalgia per un film che non può essere frammentato, che sia pari a se stesso (e possa quindi essere considerato in sé un oggetto), è una reazione a quei cambiamenti che negli ultimi dieci-quindici anni hanno interessato il cinema e influito sulla posizione che questo occupa tra le preferenze degli spettatori. Nel corso di tutta la sua storia (a partire dalla sua nascita), il cinema è sempre stato la principale forma di intrattenimento dell'umanità civilizzata, e soltanto oggi, sotto i nostri occhi, ha smesso di esserlo, confluendo in quell'enorme flusso della dimensione visuale che ribolle di videoclip, contenuti virali di "BuzzFeed"²¹, tweet, instagram, serie tv, vi-

²⁰ *Pereocenka cennostej. Čast' pervaja*, 22.03.2013, <https://www.colta.ru/articles/specials/351-pereotsenka-tsennostej-chast-pervaya> (ultimo accesso: 12.12.2024).

²¹ Il popolare sito web d'informazione "BuzzFeed", che raccoglieva

deogiochi, programmi sportivi e altro ancora. E per quanto sia forte il desiderio di un cinefilo di difendere dall'inevitabile crollo il cinema nel suo complesso, e ogni singolo film in particolare, in realtà l'integrità di una pellicola — ovvero la percezione di questa come un flusso indivisibile — resta un ideale irraggiungibile, o il destino di poche opere che, come l'inafferrabile Joe²², in fondo nessuno vuole davvero afferrare o smembrare. E soprattutto, nell'era digitale l'amore per un'opera si esprime proprio attraverso il suo smembramento, non autorizzato e libero, in frammenti. La piattaforma "Coub", che permette di creare video in loop della durata di 10 secondi, è stracolma di clip ottenute da frammenti di film. Nascono qui forme di continuità e integrità di altro genere: l'eterno ripetersi di azioni all'interno di un episodio, come nel film di Kira Muratova *Eterno ritorno*²³. In fondo a essere ripetuto senza fine è soltanto ciò che davvero si ama.

www.esamizdat.it ◇ M. Kuvšinova, *Movimento e corpo; Il cinema nel flusso visivo*. Traduzione dal russo di Alice Bravin (ed. or.: M. Kuvšinova, *Dviženie i telo; Kino v vizual'nom potoke*, in Idem, *Kino kak vizual'nyj kod*, Sankt-Peterburg 2014, pp. 17-37, 237-255) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 233-241.

notizie e articoli attinti da giornali online e blog e li distribuiva in rete, è stato chiuso nel 2023. [N.d.T.]

²² In russo l'espressione viene utilizzata per indicare una persona o una cosa conosciuta ma del tutto inutile, priva di qualsiasi valore [N.d.T.]

²³ Il critico Maksim Suchaguzov ha definito *Eterno ritorno* un "film coub". [Nel film diversi attori interpretano la medesima scena, come si trattasse di un provino da ripetersi più volte, N.d.T.]

◇ **M. Kuvshinova, *Cinema as Visual Code*** ◇
Translated by Alice Bravin

Abstract

Italian translation of *Dvizhenie i telo; Kino v vizual'nom potoke*, in *Kino kak vizual'nyi kod* by Maria Kuvshinova.

Keywords

Cinema, Art, Movement, Painting, Lumière brothers, Thomas Edison, Cinematograph.

Author

Maria Kuvshinova (1978) is a Russian journalist and film critic. She graduated from Moscow State University in 2000. She wrote for numerous publications including “Seance Magazine”, “Afisha”, “GQ”, “Openspace.ru”, “Colta.ru”. She is the author of *Balabanov* (2013), the first biography of director Aleksej *Balabanov*, *Cinema as Visual Code* (2014), and *Aleksandr Mindadze: from Soviet to Post-Post-Soviet* (2017).

Translator

Alice Bravin is Associate Professor in Slavic Studies at the University of Udine, where she received her PhD in Linguistic and Literary Studies in 2019, discussing a thesis on Venedikt Erofeev’s minor prose works. Her research interests include Russian avant-garde, contemporary Russian literature, Late Soviet literature, especially underground and unofficial literature (with particular attention to Moscow Conceptualism).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Alice Bravin

TESTIMONIANZE

Letteratura e storia. Le metodologie possibili

Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 245-275 ◇



E. Hillemacher, *Napoleon, Goethe und Wieland*

Il y a un degré de poésie qui éloigne de l'histoire et de la réalité et un degré supérieur qui y ramène et qui l'embrasse.

Sainte-Beuve

I TESTI qui presentati sono la trascrizione – poi arricchita in fase redazionale – della tavola rotonda dal titolo: *Letteratura e storia. Le metodologie possibili*, tenutasi il 16 maggio 2024 nell'ambito dei corsi del Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale". Vi hanno partecipato quattro russisti, rispettivamente dell'Orientale, della Sapienza di Roma, della Statale di Milano e dell'Università di Salerno, assieme alle dottorande e ai dottorandi dell'ateneo partenopeo e alle dottorande e ai dottorandi delle altre università coinvolte, collegate e collegati in remoto.

Nei due decenni succeduti alla dissoluzione dell'URSS, gli studi filologici e letterari in Russia (così come la russistica occidentale) reagivano all'ideologia del marxismo ufficiale dominante nel periodo sovietico privilegiando in via pressoché esclusiva metodologie che prescindono da ogni tentativo di correlare la serie letteraria con la serie storico-sociale o storico-politica: neo-formalismo, strutturalismo, decostruzionismo, ecc.

Al contrario, negli ultimi anni in area russistica si assiste (sia fra gli studiosi della Federazione Russa e dell'area ex sovietica che fra quelli incardinati in Occidente) a un forte risveglio d'interesse per tali forme di correlazione. Paradossalmente, ciò avviene in buona misura tramite un'originale mutazione di metodologie e impianti teorici il cui sviluppo si è dato in Occidente, in ambiti e momenti diversi: un neo-marxismo impegnato ad applicare le categorie gramsciane (rapporto fra intellettuali e gruppi egemoni, letteratura nazional-popolare, ecc.) al contesto russo; la microstoria, anch'essa di tradizione italiana (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Pietro Redondi); la storia intellettuale della scuola di Cambridge (Quentin Skinner, John Pocock); la "storia della lettura" e la "storia dell'istruzione e della formazione culturale", sia a livello popolare che a livello delle élite, in un'ottica influenzata dall'ultima generazione della scuola delle "Annales" (Roger Chartier); la "storia dal basso" di Edward P. Thompson, l'eredità di Stuart Hall e del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e la "New Cultural History" di Peter Burke.

A sua volta, l'originale spettro ermeneutico cui tali spunti hanno dato vita negli studi filologici e letterari in ambito russistico, può 'chiudere il cerchio' come utile punto di riferimento per chi si riproponga di indagare – anche al di fuori della russistica – i rapporti fra cultura ed elaborazione dello spazio sociale sul terreno della storia. In tale prospettiva, gli obiettivi dei partecipanti alla tavola rotonda erano: offrire ai dottorandi convenuti un momento di confronto attivo con un campo di ricerche assai vitale e articolato, dal marcato taglio interdisciplinare, capace di offrire strumenti di analisi e interpretazione per un vasto spettro di fenomeni; stimolare la discussione fra rappresentanti di tendenze e metodologie

che (pur accomunate da un generale orientamento a correlare la serie culturale e letteraria con quella storico-politica e storico-sociale) sono ben lontane dall'aver raggiunto un punto di sintesi; articolare il rapporto fra studiosi russi e studiosi occidentali non in termini dicotomici o peggio – come i tempi purtroppo vorrebbero – in un quadro di contrapposizione, ma come un continuum transculturale e transnazionale.

GUIDO CARPI

Guido Carpi Buon giorno. Premetto che, pur essendo sia io che i miei colleghi tutti studiosi di letteratura e cultura russa, i nostri interventi riguarderanno l'aspetto prettamente metodologico e saranno calibrati per tornare utili anche a dei non russisti, per quanto gli esempi, immagino, saranno per lo più tratti dalla nostra disciplina. Damiano, prego!

Damiano Rebecchini Buon giorno a tutti, è un piacere essere qui. Mi dispiace che molti di voi ci seguano in remoto, anche perché qui abbiamo una vista meravigliosa sul mare e sarebbe stato bello dividerla... Detto questo, vorrei parlarvi delle metodologie che sono a me care partendo da quando ero nella vostra stessa posizione, quando facevo il dottorato di ricerca. Scelsi il mio tema perché ero affascinato da due libri che avevo letto: impostare il proprio profilo di studioso non è affatto una cosa facile, e capire quali sono state le letture importanti a spingerci in una determinata direzione è un elemento che può poi aiutare nello sviluppo successivo delle ricerche.

Il primo dei libri che allora mi avevano affascinato è *Il romanzo di formazione* di Franco Moretti, del 1986, e il secondo è *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, del 1976. Sono due libri molto diversi: uno tratta di letteratura e in particolare di un genere letterario, mentre l'altro è un saggio storico. Devo dire che il libro di Moretti mi ha soprattutto traviato, ossia mi stava spingendo su una linea di ricerca che in realtà non corrisponde al mio tempo, al mio contesto. Moretti analizza solo i grandi capolavori – *Wilhelm Meister*, *Orgoglio e pregiudizio*, *Il rosso e il nero*, *il Faust* e così via – e li analizza

secondo un'impostazione desunta dal famoso critico marxista György Lukács, trascurando un po' il contesto storico preciso da cui nascono quei romanzi. In quest'ottica, il romanzo di formazione è visto come una generica forma simbolica di compromesso fra gli ideali della generazione dei giovani che avevano vissuto la Rivoluzione francese e la realtà della Restaurazione, quei romanzi erano sostanzialmente il frutto di una negoziazione fra i valori nati dal periodo rivoluzionario e la realtà storica successiva, un'epoca di "normale amministrazione".

"Sconfortanti, le epoche di normale amministrazione – le epoche predilette dal genere romanzesco – per chi percepisca una discrepanza tra valori e realtà, e capisca che l'orizzonte non preannuncia nessuno mutamento dei rapporti di forza. Bisogna che quello sguardo si veli, perché in periodi del genere uno dei più acuti 'interessi materiali' del singolo consiste, prima o poi, nel volersi sentire in sintonia con le regole che deve comunque rispettare. Animale simbolico, egli brama una forma simbolica che colmi la crepa tra i valori dentro di lui e la realtà fuori di lui".

Ecco, il romanzo di formazione era quella forma simbolica. Si tratta indubbiamente di concetti affascinanti, espressi in una prosa a tratti ipnotica tanto è perentoria, ma quando poi vai a scrivere la tua tesi di dottorato ti chiedi: "Ma io cosa ci faccio con queste meravigliose frasi?" Mi offrivano delle 'verità', a me invece serviva un metodo di analisi.

Volevo scrivere la mia tesi su un genere che mi sembrava affascinante, il romanzo storico, in particolare quello russo di inizio Ottocento. Ma come? Mi ha salvato il critico russo Jurij Tynjanov con il suo articolo tanto breve quanto famoso *L'evoluzione letteraria*, del 1927, che dalle altezze dell'idealismo di Lukács mi ha riportato coi piedi per terra sul terreno del contesto storico russo. Perché dico che Tynjanov è stato fondamentale nel farmi disincantare dalla prosa di Moretti e di Lukács? Perché insiste sull'importanza di tener ben presente il contesto storico-letterario in cui un'opera compare e la specifica 'serie letteraria' a cui appartiene. Tynjanov mi spingeva a considerare tutti i romanzi usciti in Russia in quel periodo e tutti i testi storiografici, anche non letterari, che toccavano i temi storici trattati

in quei romanzi. Per capire il romanzo storico russo di inizio Ottocento dovevo interpretarli a partire dalle categorie interpretative del tempo. Bisognava capire cosa era per i contemporanei un romanzo e cosa era la storia, quali fossero i romanzi storici che il pubblico del tempo aveva a disposizione, quale fosse il suo orizzonte d'attesa.

G.C. Forse potresti specificare per chi ci ascolta cosa intendi per “orizzonte di attesa”...

D.R. L'orizzonte di attesa [*Erwartungshorizont*] è un concetto introdotto negli anni Sessanta dallo storico della critica della scuola di Costanza Hans Robert Jauss per definire le aspettative letterarie del pubblico a cui si rivolge uno scrittore. È un elemento importante che ci aiuta a valutare in che misura una certa opera vada incontro o disattenda le attese del suo pubblico.

Come ricostruire l'orizzonte d'attesa del pubblico del tempo di Puškin e Gogol'? Frequentando le biblioteche russe, ho trovato una fonte che mi ha aperto un mondo: i cataloghi dei librai russi dell'inizio dell'Ottocento. Da lì ho iniziato a capire una serie di cose interessanti: la prima è che la storia della letteratura non è fatta di soli capolavori, ma di una marea di titoli e autori oggi totalmente sconosciuti e dimenticati, che forse valeva la pena di guardare, perché costituivano la 'norma' del tempo; la seconda è che i cataloghi dei librai erano una fonte importante anche per capire come i lettori del tempo consideravano una serie di discipline e forme letterarie, come la storia, la letteratura, il romanzo, che noi oggi tendiamo a dare per scontate, a valutare con le nostre categorie interpretative. Le sezioni di quei cataloghi, che dovevano aiutare i lettori a orientarsi fra i libri che uscivano, non erano affatto divise secondo le nostre consuete categorie, ma secondo quelle del pubblico del tempo. Per dire, il catalogo si apriva con i libri di religione, la psicologia era inserita nella sezione della filosofia; la storia si divideva rigidamente in storia russa e storia universale; i romanzi non erano considerati 'Letteratura' vera e propria ed erano nella stessa sezione con le fiabe popolari, ecc. Infine, quei cataloghi mi hanno fatto

capire che tipo di romanzi storici fossero più richiesti all'epoca: erano quelli sull'invasione di Napoleone in Russia. Evidentemente era un argomento che negli anni Trenta dell'Ottocento, a distanza di venti anni da quell'evento, era al centro dell'attenzione, della riflessione pubblica, rappresentava un tema chiave per la nascente ideologia nazionalista russa. Avevo trovato il tema della mia tesi di dottorato, i romanzi storici sul 1812. In più quei cataloghi mostravano come, a giudicare dal prezzo, quelle decine di romanzi dedicati al 1812 sembravano essere indirizzati a lettori molto diversi: c'erano quelli che costavano 4-5 rubli, evidentemente erano rivolti a lettori decisamente benestanti, e quelli che venivano veduti solo a poche copeche. Di conseguenza anche l'ideologia nazionalistica che quei romanzi incarnavano a seconda del tipo di lettore implicito assumeva una forma diversa. È così che mi sono messo a studiare quel corpus di opere tanto differenti, che andava dal primo romanzo storico scritto sul 1812 dal principale giornalista e ideologo dell'epoca, Faddej Bulgarin, fino a una serie di romanzetti a basso prezzo scritti da un povero disgraziato, un figlio di un servo della gleba che aveva partecipato in prima persona a quelle guerre. Questa indagine ravvicinata mi ha dato una visione meno generica, meno astratta, più dettagliata, anche se forse meno ampia e affascinante, su quel genere letterario rispetto a quella lukácsiana e morettiana.

Un altro antidoto all'eccessivo idealismo dei lavori di Lukács e Moretti, che inizialmente mi avevano colpito, è stato un altro grande romanzo che mi ha affascinato moltissimo: *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg. . . L'ho chiamato romanzo, ma è un lapsus indicativo, perché è davvero un libro che si legge come un romanzo, o come un testo drammaturgico, anche se si tratta di un'opera storica, ogni parola è suffragata da fonti d'archivio. Il libro presenta la storia di un contadino friulano del Cinquecento che si era fatto strane idee sulla religione e sulle origini del mondo, per questo viene arrestato, interrogato e mandato al rogo dall'inquisizione. Leggendo il libro di Ginzburg, nella sua struttura dialogica fatta di domande e risposte, sembra proprio di assistere all'interrogatorio di Menocchio, un mugnaio apparen-

temente ignorante, incalzato dall'inquisitore. È uno scontro di visioni del mondo e di idee sulla religione: quella ufficiale dell'inquisitore che poi manderà al rogo Menocchio, e quella del mugnaio, che Ginzburg documenta scrupolosamente, fino alla diatriba su come sia nato il mondo. Menocchio non solo teneva testa all'inquisitore, ma gli contestava una serie di concetti fondamentali, a partire dall'idea di come Dio avesse creato il mondo. Per crearlo, aveva bisogno di materia, ribatteva il mugnaio, non poteva nascere dal nulla. In più gli angeli e gli uomini non erano stati creati dal nulla, ma si erano formati un po' come comparivano i vermi in una forma di formaggio. Una cosmogonia certo originale, inaspettata, che l'inquisitore indaga, volendo capire come questo contadino fosse arrivato a una visione del mondo tanto diversa da quella tradizionale, e che mostra significativi contatti fra la cultura alta e quella bassa. Dall'interrogatorio emerge che Menocchio aveva letto una serie di libri, un repertorio abbastanza tradizionale di letture religiose e non, ma li aveva letti in un modo molto concreto, pragmatico, prendendoli alla lettera, come poteva fare un uomo lontano dal mondo intellettuale. L'incontro fra quei testi e la cultura orale di Menocchio avevano formato, come dice Ginzburg, una "miscela esplosiva". Quello che mi ha colpito è che questa visione eretica ed anticonvenzionale del mondo derivava da un modo molto particolare di leggere testi religiosi tradizionali, della cultura 'alta'. In quel libro Ginzburg mostra come, anche in un mondo rigidamente strutturato e socialmente diviso, i contatti e la circolarità fra cultura 'alta' e cultura 'bassa' fossero un fenomeno importante.

Questa intuizione di Ginzburg è stata poi ripresa da un importante storico che a me piace molto e che ho avuto la fortuna di ascoltare a Parigi, Roger Chartier, che è il rappresentante della terza generazione della scuola storiografica detta *École des Annales* (non so se voi, che siete più letterati che storici, conoscete questa scuola che ha rivoluzionato il modo di fare la storia nel Novecento). Chartier in un saggio arriva a una conclusione, per me molto convincente, che la cultura popolare non corrisponda a un preciso repertorio di testi utilizzati solo dal popolo, ma a un particolare modo di appropriarsi e di

leggere quelle opere. Come abbiamo visto nel caso di Menocchio, molto spesso nel mondo popolare finiscono testi scritti per un pubblico colto ed elitario, che vengono però utilizzati ed interpretati in modo diverso rispetto a come erano stati concepiti. Secondo Chartier, ad essere 'popolare' è il tipo di lettura che il popolo fa di certi testi, il modo di interpretarli a partire da un canone letterario un po' diverso rispetto a quello del pubblico colto e soprattutto a partire da abitudini interpretative differenti. Pensate, ad esempio, a quanto può essere diverso il modo in cui un contadino percepisce e valuta lo spazio di un campo o di un bosco, o a come sa valutare concretamente le caratteristiche fisiche di un animale o di un oggetto di lavoro, rispetto a quel che fa un intellettuale o un teologo: ecco, queste medesime capacità interpretative e 'attenzioni' sviluppate durante il suo lavoro il lettore popolare finisce per applicarle anche quando si muove in uno spazio finzionale come un romanzo. È stato Michael Baxandall, nel bellissimo saggio *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a farmi capire quanto siano importanti non solo i libri letti, ma anche il lavoro che una persona svolge quotidianamente – ad esempio il senso del volume sviluppato da Piero della Francesca a partire dall'esperienza dei vasai del suo tempo – nel forgiare il modo in cui un lettore si accosta e interpreta un'opera d'arte. Quando leggiamo un libro, lo percepiamo e capiamo non solo in base ai criteri estetici che abbiamo sviluppato leggendo altri libri, ma anche attraverso la sensibilità e capacità valutative modellate dal nostro quotidiano, e in primis dal nostro lavoro.

E qui arrivo a parlare di come intendo la letteratura, che non è secondo me un repertorio di testi, ma è una serie di incontri fra testi e lettori. Riprendendo la metafora di Ginzburg, è l'inattesa esplosione di senso che un testo può generare a contatto con il lettore e il suo mondo. Non mi interessa tanto come e perché nascono certi testi, quali siano le motivazioni psicologiche, sociali, politiche di un autore, su questo si è già fatto tanto lavoro, mi interessa studiare gli effetti di senso che quel testo produce su lettori reali, anche distanti dal mondo dell'autore. In fondo è questa la situazione più frequente del consumo

letterario. Non nego il diritto di studiare l'autore e le intenzioni del suo testo, ma constato che poi le opere che circolano producono significati spesso imprevedibili e lontani dalle intenzioni del suo creatore. Visto che fra voi dottorandi c'è chi si sta occupando di *ecocriticism*, faccio un esempio: io non credo proprio che Tolstoj, quando scrive *Cholstomer* (il mondo visto con gli occhi di un cavallo) avesse in mente il discorso ecologista contemporaneo, ma ciò non toglie che quel testo, che pure aveva finalità molto diverse, oggi possa avere un forte impatto sul lettore contemporaneo, sul suo modo di percepire le problematiche relative al mondo animale e all'ambiente contemporaneo così via...

G.C. Mi è venuto un altro esempio: naturalmente Dostoevskij quando scrive certe pagine del *Diario di uno scrittore* non aveva in mente il putinismo, ma un seguace di Putin le legge dal punto di vista dell'ideologia attualmente al potere in Russia.

D.R. Esatto. Per me la letteratura è quel momento d'incontro fra un testo e un lettore o una comunità di lettori, è quella inaspettata esplosione di senso, che può avere anche risvolti negativi, come nel caso dei lettori putiniani. Studiare solo la miscela esplosiva e non l'esplosione e i suoi risultati mi sembra un peccato. Anche perché, del resto, quanto spesso gli autori sono consapevoli del senso di ciò che hanno scritto? Ci sono un sacco di scrittori che ammettono onestamente di non sapere perché hanno scritto certe cose, perché le hanno scritte proprio in quel modo, e cosa vogliono dire. E le congetture fatte dalla critica nel cercare di cogliere le loro intenzioni originali spesso mi sembrano meno interessanti delle imprevedibili esplosioni di senso che nascono a contatto con i lettori. In più va considerato che il significato originario di un testo viene trasformato dalle molte forme materiali che quel testo assume nel corso della sua storia editoriale. È importante studiare la diversa materialità che un testo assume nel corso della storia, perché questa influisce notevolmente sull'interpretazione costruita dal lettore: l'effetto semantico che produceva un testo di Dostoevskij uscito a puntate sul mensile "Russkij vestnik"

è molto diverso dall'effetto di senso che può produrre quel medesimo testo letto da un attore in un odierno audiolibro.

C'è poi un altro elemento di comprensione. Noi possiamo certo studiare la complessità di mille procedimenti stilistici di un autore, ma se poi il lettore che incontra quel testo non ha la capacità, la preparazione per riconoscere quei procedimenti come procedimenti estetici, anche tutto lo sforzo fatto dall'autore finisce per essere vano. Vi faccio un esempio: Gogol' in uno dei suoi primi racconti del ciclo delle *Veglie* fa una meravigliosa descrizione metaforica ed antropomorfizzata del paesaggio. E, per elevare lo stile, il paesaggio lo chiama con la parola tedesca *Landschaft*: ecco, i primi lettori contadini del racconto pensarono che quel *landšaft* fosse in realtà un personaggio, l'ebreo del villaggio, finendo per capire la storia in modo completamente diverso. Sono questi travisamenti, questi scarti di senso fra ciò che l'autore propone e ciò che il lettore coglie, che io trovo interessanti. Molti raffinati procedimenti stilistici spesso non trovano lettori con una preparazione adeguata per comprenderli a pieno, e questo è inevitabile. Di qui, secondo me, anche l'importanza dello studio dell'istruzione dei lettori, della loro formazione, del canone scolastico e del loro orizzonte d'attesa nel momento dell'incontro con il testo. In questo senso, per me la storia della letteratura non può essere solo la storia dei testi, ma deve comprendere anche la storia editoriale di quel testo e soprattutto la storia dei suoi lettori, del loro background culturale, della loro istruzione, l'analisi dei significati che realmente da loro sono stati colti e di quelli che sono stati ignorati. In questo modo spostiamo l'attenzione dal momento ideativo ed espressivo della creazione letteraria a quello comunicativo, al dialogo dell'autore con i suoi lettori del presente e del futuro.

Come ho usato queste metodologie concretamente nei miei lavori? Faccio due esempi: in uno dei miei primi articoli mi ponevo il problema di come i contadini russi alla fine dell'Ottocento leggevano le opere di Gogol', uno scrittore molto originale e fortemente innovativo dal punto di vista stilistico. Com'è possibile ricostruire il modo in cui i contadini russi leggevano Gogol'? Sono andato a vedere la sua storia

editoriale, e ho scoperto che alla fine dell'Ottocento i testi di Gogol' spesso circolavano nelle campagne nella forma di libretti anonimi, a bassissimo prezzo, con titoli diversi dall'originale (la gente non sapeva che stava leggendo Gogol!), adattati da scrittori popolari per non pagare i diritti d'autore: cambiavano il titolo, i nomi dei personaggi, tagliavano le descrizioni del paesaggio, accentuavano le tematiche amorose, diminuivano gli elementi metaforici ecc. In base a come a questi autori popolari, che lo facevano per soldi, rielaboravano quel testo, immaginando le competenze del lettore contadino a cui si rivolgevano, ci si può fare una prima approssimativa idea di cosa fosse rilevante in Gogol' per i contadini. Come seconda fonte, ho preso le registrazioni scritte delle letture pubbliche fatte da maestri di scuole di villaggio a gruppi diversi di contadini. Si trattava di maestri spesso provenienti dalla città, che partecipavano al movimento populista dell'"andata al popolo". In entrambi i casi si trattava di rappresentazioni 'colte' della lettura contadina, ma erano fatte da persone vicine e attente a quel lettore e a quel mondo. Confrontando questi due tipi di fonti differenti, nate con funzioni totalmente diverse, ho cercato di ricostruire una lettura contadina delle opere di Gogol'.

Un altro problema che mi sono posto è come si leggeva nel mondo dell'élite. Mi ha sempre interessato guardare insieme cultura alta e cultura bassa, cultura di massa, e cultura elitaria, ossia quella relazione che sta alla base anche del libro di Carlo Ginzburg. Mi sono perciò chiesto: come si leggevano i romanzi nel luogo dov'era massimamente concentrato il potere nell'Impero russo, al Palazzo d'Inverno? Così mi sono messo a leggere tutte le lettere dell'imperatore Nicola I ai suoi librai parigini, inglesi, ecc., per capire cosa lui cercava in un romanzo; ma sono anche andato a vedere cosa leggeva la servitù del Palazzo d'inverno: i fuochisti, i cuochi, i portinai, le cameriere della reggia... E la cosa più interessante è stata scoprire che i titoli, le opere che leggevano loro non erano poi così differenti da quello che leggeva lo zar: Walter Scott, Balzac e così via. Naturalmente però lo zar e i suoi fuochisti li leggevano utilizzando una cultura, atteggiamenti interpretativi, una formazione culturale molto diversa.

I fuochisti leggevano Balzac a partire da un loro canone estetico e letterario che era formato soprattutto sulla tradizione epico-cavalleresca della letteratura del *lubok* russa (come Bova Korolevič, ecc), mentre lo zar li interpretava in base a una formazione culturale mondo diversa. I testi erano gli stessi, l'effetto semantico molto diverso. Vorrei concludere con un consiglio: quando un dottorando inizia a occuparsi di un argomento, è importante che capisca perché gli interessa quel tema, da dove proviene quell'interesse. In questo modo può evitare che proietti sul suo campo di ricerca emozioni e bisogni troppo personali. La differenza fra un normale lettore e un critico è una questione di consapevolezza della propria posizione.

Dottoranda Per quanto riguarda la sua tesi di dottorato, che criterio ha seguito per suddividere e catalogare i romanzi storici presi in esame?

D.R. Non è stato facile individuare il corpus che ho preso in considerazione. In alcuni di quei romanzi la guerra del 1812 era puramente uno sfondo e gli elementi finzionali, a volte anche fantastici, erano preponderanti. In più anche il 1812 era un evento 'storico' fra virgolette, era decisamente recente per i lettori degli anni Trenta dell'Ottocento, erano passati solo vent'anni da quell'evento che non era ancora del tutto canonizzato dalla storiografia contemporanea, per questo suscitava reazioni tanto accese. Molti di quei romanzi hanno modellato la percezione collettiva di quella guerra assai più delle opere storiografiche che poi sono state scritte. Alla fine, indipendentemente dalla presenza di elementi fantastici o meno, ho deciso che l'ambientazione nel 1812 fosse un elemento sufficiente, ho individuato un corpus di alcune decine di romanzi, e poi li ho suddivisi a loro volta, a seconda del prezzo, in base al loro pubblico e al loro orientamento ideologico.

Andrea De Carlo Hai individuato un profilo specifico relativo ai contadini che leggevano romanzi, dato il livello di analfabetismo che c'era fino a un certo momento? Perché, in Polonia, ad esempio, i contadini iniziano non solo a leggere, ma anche a scrivere memorie, ma questo solo dopo la liberazione

dalla servitù della gleba.

D.R. Anche per la Russia la lettura nel mondo contadino diventa un fenomeno di massa a partire dalla riforma dell'istruzione elementare del 1866. Una delle fonti di cui mi sono servito erano le letture pubbliche domenicali fatte dai maestri di villaggio, che spesso provenivano dalla città, prendevano parte al movimento dell'"andata al popolo", erano dei populistici. Per loro, era importante capire quali dei classici russi erano comprensibili e interessanti per i contadini. Si tratta quindi di una lettura, in cui c'è sempre un elemento d'imposizione, di dominazione. Eppure già Gogol', nelle *Veglie alla fattoria di Di-kan'ka*, ci offre una rappresentazione della lettura contadina, e siamo nel 1829, in cui non vi erano figure dell'élite intellettuale. Dall'inizio dell'Ottocento la lettura entra lentamente nei villaggi. C'era il prete e i suoi figli, che avevano frequentato il seminario, che sapevano leggere e scrivere e lo facevano anche per gli altri abitanti del villaggio; i contatti con la servitù dei mercanti o dei proprietari terrieri erano frequenti, e la servitù spesso sapeva leggere, per poter fare le faccende domestiche del padrone, tenere i conti, ecc. Insomma, almeno dai primi decenni dell'Ottocento la visione della campagna russa come di un mondo totalmente analfabeta secondo me va un po' relativizzata, anche se certo la lettura diventa un fenomeno più diffuso solo nella seconda metà del secolo ed è solo in questo periodo che iniziano a comparire in un certo numero memorie di lettori popolari...

Mikhail Velizhev Nel presentarmi devo osservare che insegno letteratura russa ma non sono propriamente uno studioso di letteratura: mi occupo sì di scrittori russi, ma in quanto pensatori politici. Da un lato mi occupo del pensiero politico russo ed europeo nel Settecento e Ottocento, ma dall'altro mi interessano i letterati: cosa fanno quando si mettono a scrivere testi politici; per testi politici intendo non solo trattati di politica, ma anche opere storiografiche o testi letterari che hanno una forte componente politica, come ad esempio *Le anime morte*. Questa disciplina di solito la chiamo 'storia intellettuale'.

Prima di passare al mio argomento vorrei fare altre due osservazioni preliminari: innanzitutto, oggi non parlerò di Carlo Ginzburg e della microstoria, per quanto io ne sia un grande ammiratore e ne abbia tradotto varie opere in russo; in secondo luogo, mi soffermerò in particolare sulla scuola di Cambridge, che da Ginzburg è spesso stata aspramente criticata: per me è sempre stato difficile conciliare queste due passioni, data la forte contraddizione fra di esse. Credo inoltre che mi toccherà essere un po' polemico nei confronti di alcune cose dette dal professor Rebecchini, per quanto in generale la distanza che separa i nostri approcci sia minima...

G.C. Guarda che possiamo continuare a chiamarci per nome, eh!..

M.V. Ah, certo, ci mancherebbe! Dunque, innanzitutto il mio approccio privilegia senz'altro le intenzioni dell'autore rispetto alle reazioni dei lettori, ma nello specifico a trovarmi in disaccordo è la posizione di Damiano secondo cui nei confronti delle intenzioni autoriali possiamo fare solo congetture, mentre le reazioni dei lettori sono 'reali', documentabili, e quindi più rilevanti. Secondo me, invece, quando parliamo del passato non possiamo fare a meno di avanzare delle ipotesi, c'è sempre un elemento di congettura: avanzare ipotesi e verificarle, vederle contestate e difenderle è l'elemento più interessante del nostro mestiere. Si tratta del meccanismo che manda avanti la scienza, e a questo proposito vorrei fare un'eccezione a quanto detto prima e ricordare un bellissimo libro di Ginzburg che ho tradotto in russo: *Indagini su Piero*, in cui per prima cosa l'autore analizza le opere di Piero della Francesca nel contesto della sua biografia, della sua posizione sociale, ecc.; ma allo stesso tempo Ginzburg fa un'analisi anche di ciò che lui sta facendo come storico, descrive il proprio approccio: avanzare delle ipotesi, controllarne il funzionamento e riflettere sulla loro qualità.

G.C. Somiglia all'approccio di Karl Popper sulla 'falsificabilità' delle teorie scientifiche.

M.V. Esattamente! Secondo Popper le teorie più fertili ed efficaci sono quelle che noi possiamo falsificare: grazie a questa opera di falsificazione siamo in grado di capire meglio l'oggetto della nostra ricerca, mentre le concezioni che possiamo semplicemente verificare non ci portano molto lontano, non offrono margini di miglioramento.

D.R. Certo, anche quando studi la lettura procedi per congetture, non operi con dati esatti, ma con ipotesi e interpretazioni. La cosa interessante è che ogni lettura fatta da un nuovo lettore è una delle falsificazioni necessarie di cui parla Popper. È questa produzione continua di 'falsificazioni', di 'frintamenti', che trovo interessante. Non credo che il significato originario che l'autore ha dato alla sua opera abbia uno statuto, un valore più rilevante del senso prodotto dal lettore. Anch'esso va indubbiamente studiato, come punto di partenza, ma la cosa importante è che un'opera continui a produrre nuove letture... un testo talmente complesso e geniale da non venir letto e capito da nessuno ha solo un valore potenziale. La storia della lettura fa emergere i significati concreti che sono stati realmente attivati da un testo nel corso del tempo: non la 'potenzialità' dei significati racchiusi in esso, ma la 'realizzazione' di certi significati. Sono interessanti sia i sensi possibili di un testo, effettivamente corroborati dalla forma e dal contenuto dato dall'autore, sia quelli non giustificati dal testo, ma comunque prodotti dai lettori. A volte si tratta di letture inaspettate, imprevedibili, che rispondono molto più all'esigenza dell'individuo che legge o della sua epoca che non a quelle dell'autore. Difficilmente Tolstoj avrebbe potuto prevedere che sarebbe diventato uno degli autori dell'*ecocriticism* contemporaneo, eppure i suoi testi continuano a rispondere a delle esigenze del nostro tempo. Dal mio punto di vista il valore di un'opera dipende dalla pluralità di sensi 'concretamente' prodotti nella storia, non da tutti i suoi 'possibili' sensi teorici.

G.C. Però esiste pur sempre 'un' testo concretamente esistente, come generatore continuo di 'possibili' significati...

D.R. Indubbiamente esiste un testo, ed esiste una 'intenzione del testo'. Umberto Eco in *I limiti dell'interpretazione* fa una distinzione interessante fra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* e ci mostra come per ogni testo ci siano delle interpretazioni possibili (*intentio operis*), che rispettano la coerenza semantica dell'opera, e altre che sono il risultato di una sua 'sovrainterpretazione' da parte del lettore (*intentio lectoris*). Indubbiamente è importante conoscere il testo di partenza e i suoi significati possibili, ma anche quelli non suffragati dal testo sono interessanti, perché ci parlano del mondo del lettore, di quell'imprevedibile esplosione di senso che nasce dal contatto fra la miscela esplosiva dell'opera e il fuoco del lettore. Studiando i diari dei lettori capisci come il senso di un'opera non sia un elemento statico, sintetizzabile nella formula di un critico, ma qualcosa che si trasforma e vive in dipendenza delle circostanze e della vita del suo lettore. William M. Todd ha studiato la reazione del principe Vladimir M. Golicyyn, un contemporaneo di Tolstoj, un lettore colto e ben informato, all'uscita di *Anna Karenina* a puntate sul "Russkij vestnik". Beh, lì capisci che il significato dell'opera è davvero un processo dinamico, c'è una continua evoluzione del suo giudizio sull'opera, e anche i testi con cui quel lettore va via via confrontando l'opera di Tolstoj, ad esempio i romanzi di Paul Féval, sono spesso per noi inaspettati e ci aiutano a ricostruire il reale orizzonte d'attesa dei lettori contemporanei a Tolstoj.

M.V. Comunque sia, Damiano, insisterei sulle intenzioni dell'autore, che vanno ricostruite, a prescindere da quelle che poi possano essere le interpretazioni successive, che cambiano col mutare dei contesti.

G.C. Miša, se posso spezzare una lancia a favore di Damiano, ricordo bene un tuo articolo dove si ricostruivano le circostanze in cui venne presentata ad Alessandro I l'*Appunto sulla vecchia e nuova Russia* di Karamzin: tu lì ti soffermavi sulla reazione di Alessandro alla lettura di quel testo, per come essa è ricostruibile dalle testimonianze; quindi non è

proprio vero che a te non interessa la ricezione di un testo, così come certamente non è vero che a Damiano non importa nulla di cosa concretamente volesse dire un determinato autore...

D.R. Ma certo! Per me la letteratura è l'incontro fra un testo e un lettore, e dunque il testo lo devi capire bene, perché è da lì che si parte. Proprio quando un lettore dà un'interpretazione che il testo assolutamente non giustifica, come fa Menocchio, tu devi sapere cosa il testo vuole dire, per capire come mai quel lettore ha trascurato quei significati possibili a favore di altri, per lui più importanti. Se Ginzburg non si fosse interessato alle interpretazioni 'fuorvianti' di Menocchio, non avremmo il suo meraviglioso studio e non sapremmo tutto quello che ci ha spiegato sul suo mondo.

M.V. Sarebbe ovviamente assurdo affermare che non si possono studiare le reazioni dei lettori: c'è del resto questa categoria analitica, la 'comunità dei lettori', introdotta da Stanley Fish e poi ripresa da Roger Chartier. A me interessano i lettori concreti, non un certo numero di lettori anonimi: in questo caso Alessandro I che interpreta l'*Appunto*, diventandone in un certo senso anche lui autore quando dice la sua sul testo di Karamzin. Si tratta di lettori molto individualizzati, dei quali è necessario conoscere la biografia, la posizione sociale, i gusti intellettuali, le circostanze specifiche in cui hanno recepito il testo, ecc.

G.C. Una cosa affine a ciò di cui state parlando voi è la ricezione di un testo da parte della critica letteraria contemporanea. Lo sapete meglio di me: se prendiamo opere che noi consideriamo capolavori della letteratura (soprattutto testi molto innovativi dal punto di vista della poetica) e andiamo a leggere cosa si scriveva quando uscirono, sembrano recensioni scritte da deficienti. Penso ad esempio alle reazioni a *Guerra e pace*: i censori ne coglievano singoli elementi strutturali e li mettevano in relazione con cose già conosciute, ma non vedevano il 'principio connettivo generale' dell'opera, che era loro del tutto sconosciuto. Ricordo pagine molto

dense di Lidija Ginzburg sul fatto che, senza capire niente nel merito, i critici irridevano questo o quell'aspetto parziale dello stile e dell'ideologia di Tolstoj... Eppure, col passare del tempo, le persone iniziarono a pensare e a concepire se stesse secondo Tolstoj, finché divenne chiaro che la sua opera non solo aveva 'espresso' la visione che i contemporanei avevano del mondo e di sé, ma aveva anche contribuito a 'plasmarla', e che tale opera plasmatrice sarebbe continuata in forme sempre diverse, epoca per epoca. Sempre la Ginzburg, ad esempio, notava come tanti sovietici, durante l'assedio di Leningrado, avessero letto nelle pagine di Tolstoj, come in filigrana, il senso profondo della tragedia che stava funestando le loro vite.

M.V. È proprio per questo che dobbiamo distinguere fra autori, lettori e critici letterari, e analizzare ogni fenomeno nel contesto suo proprio. Ma a questo punto direi che è il momento di passare alla parte più noiosa del mio intervento, almeno rispetto a questa nostra discussione. Io mi occupo infatti di storia delle idee, un campo che può essere interpretato in due chiavi diverse: da un lato, come storia degli uomini o delle donne che producono le idee, oppure come ricerca che riguarda le idee astratte. Per questa disciplina è un'opposizione di base, che richiede due approcci totalmente diversi; prendiamo, ad esempio, il concetto astratto di 'giustizia': possiamo istituire una comparazione fra l'idea di giustizia in Platone e quella espressa da Hegel, descrivendo i significati diversi di quest'idea. L'altro approccio è invece incentrato sui contesti particolari, per cui non ha molto senso paragonare Hegel a Platone, dati i contesti molto differenti in cui essi formulavano le loro idee: proporre un confronto diretto fra esse è di per sé un errore, poiché nelle proprie opere essi tentavano di rispondere a interrogativi completamente differenti, e quando noi confrontiamo, prendiamo in considerazione soltanto le risposte, ma non le domande, che sono diverse. La storia intellettuale non riguarda le idee astratte, ma è la storia degli uomini che formano le idee nei contesti particolari.

In studi pubblicati a cavallo fra anni Sessanta e Settanta, uno dei fondatori della scuola di Cambrid-

ge e uno dei più grandi storici intellettuali dei nostri tempi, Quentin Skinner, ha affrontato fondamentalmente due problemi, legati a due mitologie nella storia delle idee. La prima è la mitologia dell'anacronismo: applicare a un autore del passato degli schemi che sono familiari per noi ma che non lo erano all'epoca dell'autore considerato. Gli studiosi spesso percepiscono i testi classici della tradizione politico-filosofica come una sorta di cosa in sé, come opere dal significato atemporale a cui diverse generazioni di lettori possono rivolgersi alla ricerca di una saggezza assoluta. È nella natura umana proiettare la propria esperienza intellettuale sugli eventi del passato, porre al testo domande determinate dall'attuale agenda sociale. Ma da lì nasce un'aberrazione tipica: l'impressione che un autore morto da tempo si sia rivolto direttamente a noi e che possiamo facilmente assimilare il suo messaggio. E qui Skinner dice una cosa che io condivido pienamente, ossia che in tutti noi è come se ci fossero due persone: da una parte un semplice lettore, che può leggere Platone, Sant'Agostino, Gogol' o Marx per capire cosa succede a noi oggi; d'altra parte, però, come storici noi non abbiamo il diritto di rimanere semplici lettori. Se non osserviamo questa distinzione, nasce l'aberrazione di cui dicevo prima: il passato perde la sua autonomia e diventa uno specchio del presente. Skinner chiama tale aberrazione "anacronismo", mentre lo studioso francese François Hartog parla di "presentismo": i sostenitori della visione anacronistica del passato (o "presentisti") sono uniti dalla convinzione che gli eventi del passato non siano affatto degni di attenzione in sé, ma devono essere interpretati come rilevanti per la situazione di oggi.

La seconda 'mitologia' può essere definita della 'coerenza', e consiste nell'idea del carattere sistematico dei concetti politico-filosofici creati in passato: un autore nel corso dell'intera sua opera deve essere sempre coerente. Molto spesso gli studiosi ritengono che i filosofi abbiano trascorso tutta la loro vita a costruire un sistema filosofico coerente in cui non dovrebbero esserci contraddizioni. Di conseguenza, il corpus di testi scritti in tempi diversi da uno stesso pensatore viene considerato come qualcosa di unitario, qualcosa che può essere ricostruito olisticamen-

te. Al contrario, se ci sono affermazioni dell'autore che non rientrano nel quadro coerente delle sue opinioni (e questo quadro viene ovviamente creato dai ricercatori stessi), queste devono essere trascurate. È come se l'autore fosse privato del diritto di evolversi, di cambiare le proprie opinioni, la sua visione del mondo, ma noi sappiamo anche empiricamente che ogni persona può cambiare la propria visione del mondo nel corso della propria vita, e ignorare questo fenomeno è un grave errore.

Quali soluzioni ha proposto Skinner a queste sfide? In primo luogo, egli afferma che il compito dello storico è quello di ridare voce agli autori vissuti in passato, di insegnare ai lettori a distinguere la propria esperienza da quella di chi ha vissuto e ha scritto molti decenni o secoli fa. Tradurre nel linguaggio della cultura contemporanea le percezioni e le idee che circolavano prima è un lavoro assimilabile a quello della traduzione fra due linguaggi diversi: quando leggiamo gli autori del passato (scrittori, filosofi, storici), partiamo dalla nostra esperienza di oggi, e per capire il significato delle loro parole dal loro linguaggio al nostro.

In secondo luogo, la storia della filosofia politica non è un serbatoio di verità preconfezionate e non può servire a giustificare le opinioni politiche attuali con l'autorità del passato. Essa è piuttosto un registro di soluzioni politiche create in una moltitudine di linguaggi a noi sconosciuti – un insieme di risposte a diverse sfide politiche legate a specifiche situazioni storiche (contesti). L'ultima tesi è molto importante: l'oggetto principale di studio diventa il linguaggio, interpretato all'interno di un contesto specifico. Il pensiero non circola nel vuoto: le idee sono rivestite in una forma verbale, senza l'analisi della quale è impossibile discutere di questioni politiche e filosofiche. Vorrei sottolineare ancora una volta come i linguaggi della discussione politica non appaiano in una forma preconfezionata: si evolvono, cambiano, scompaiono e tornano di attualità. Qui possiamo prendere ad esempio il linguaggio politico religioso in Russia: nell'Ottocento discutere di categorie politiche in termini religiosi era assolutamente normale, dato che era il linguaggio più comprensibile a tutti gli strati della popolazione; poi, dopo

settant'anni di Unione Sovietica, se oggi cerco di spiegare la politica russa secondo categorie religiose, mi prendono per pazzo...

G.C. Oppure ti mettono a dirigere un importante centro di ricerca come hanno fatto con Dugin!¹

M.V. Macché centro importante! (*ride*) Insomma, al centro degli studi viene a trovarsi il linguaggio. Le idee non sono separabili dal linguaggio: in questo senso la scuola di Cambridge è molto legata alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein (che negli anni Cinquanta insegnava per l'appunto a Cambridge) e John Austin, autore della famosa "teoria degli atti linguistici" [*Speech Act Theory*]. È nato così un progetto interdisciplinare unico nel suo genere, nell'ambito del quale la storia del pensiero politico è diventata una disciplina filosofica e – cosa per me molto importante – soprattutto filologica. Non è un caso che, nel presentare il suo metodo, Skinner abbia sottolineato che esso funzionava in una varietà di scienze – nell'analisi dei testi in quanto tali: politico-filosofici, storiografici, letterari, filosofici, ecc.

Ora vorrei parlare del metodo degli storici di Cambridge, che si fonda su due concetti chiave: il 'contesto' e il 'linguaggio politico'.

Partiamo dal 'contesto'. Dare un senso alla distanza tra passato e presente richiede una competenza speciale: la capacità di costruire contesti storici e culturali che ci permettano di vedere nei testi del passato qualcosa che è nascosto all'osservatore di oggi. I 'contesti', però, non sono un dato a priori, ma sono costruiti dagli studiosi stessi sotto l'influenza di diversi fattori: lo 'spirito del tempo', le convenzioni teoriche accettate nella comunità scientifica, ecc. Lo storico fa sempre la sua scelta: dove fermarsi e stabilire il confine del contesto. Ovviamente, questa stessa operazione intellettuale è per molti versi innaturale, poiché lo studioso fa violenza al materiale e alla cronologia, offuscando artificialmente il flusso

omogeneo del tempo. Tuttavia, la costruzione di contesti come strumento di conoscenza è assolutamente necessaria, perché senza di essa l'interpretazione storica diventa impossibile in linea di principio.

Il compito principale dello storico della filosofia politica è quello di ricostruire il significato storico di un atto linguistico [*speech act*]. Per 'contesto' Skinner e Pocock intendono innanzitutto il contesto linguistico. Si tratta di un insieme di linguaggi e testi politici, un insieme di mosse linguistiche [*moves*] che costituiscono in una certa epoca lo sfondo in relazione al quale l'autore si manifesta e si definisce. Per questo motivo hanno richiamato l'attenzione sulla necessità di collocare i 'testi classici' della tradizione politico-filosofica nel contesto più ampio possibile degli scritti di autori minori, poiché il significato del discorso di quei filosofi che consideriamo grandi diventa chiaro solo confrontando la loro strategia retorica con le regole del linguaggio politico prevalenti nel loro tempo.

G.C. Si potrebbe formulare in questo modo: per capire la specificità del loro linguaggio politico, bisogna valutarla sullo sfondo del linguaggio politico 'normale', corrente, nella misura in cui essi se ne differenziano.

M.V. Assolutamente: possiamo definire lo sfondo come un linguaggio politico 'stereotipato', che tutto sommato è convenzionale. Così, nel formulare le sue tesi, l'autore compie due azioni: da un lato, presenta un'argomentazione politica in una specifica situazione storica e, dall'altro, prende una certa posizione in relazione ai linguaggi e alle argomentazioni di altri autori – polemizza con loro, ne conferma la completezza, li ridicolizza, li critica o semplicemente li ignora. Posso fare un esempio che riguarda Machiavelli. Nel suo studio classico a lui dedicato, Skinner identifica alcune manuali di precetti per il comportamento monarchico in uso all'inizio del Cinquecento: si tratta di manuali prescrittivi, d'impostazione ciceroniana, naturalmente adattata ai precetti della religione cristiana.

D.R. Certo, non è facile circoscrivere un 'cano-

¹ Dallo scorso aprile, il pubblicitista Vladimir Dugin – noto per il proprio misticismo nazionalista a tinte teocratiche – dirige presso l'Università Umanistica Russa di Stato (RGGU) una Scuola Politica Superiore intitolata al filosofo e ideologo del fascismo russo Ivan Il'in (1883-1954).

ne', una 'norma' nel contesto dell'epoca premoderna: non essendoci un'istruzione universale, ogni autore ha un suo canone, ogni lettore ha un suo canone...

M.V. Skinner sicuramente a questo punto ti direbbe che Machiavelli e le altre figure prese in esame non sono entità astratte, ma sono personaggi concreti. Sappiamo che *Il Principe* è stato scritto nel 1513, e siamo in grado di definire quello che in quest'epoca doveva essere il canone di Machiavelli: nel XX secolo sono stati scoperti i diari di suo padre Bernardo, che si annotava i titoli che comprava per suo figlio, e non è difficile circoscrivere quei manuali di comportamento monarchico – del resto piuttosto diffusi – che costituivano lo specifico canone in materia. Ed ecco che Machiavelli ne scrive un altro, per contraddire l'impostazione ciceroniana degli altri. Dunque, noi siamo in grado di valutare le innovazioni che ha fatto Machiavelli solo misurandole sulla base dello scarto dalla norma.

D.R. Ma avevamo bisogno di Skinner per capire una cosa del genere?

M.V. Beh, lui queste idee le ha formulate per la prima volta nel 1969, nel contesto di una storiografia britannica fortemente influenzata, in primo luogo, dalla "storia delle idee" di Arthur Lovejoy e in secondo luogo da parte dell'approccio marxista, di cui gli storici di Cambridge rifiutavano l'enfasi sull'analisi sociale: rispetto a entrambe le correnti, quella che loro chiamavano "analisi dei contesti linguistici" era certamente innovativa.

D.R. Sì, ma rispetto ad altre tradizioni metodologiche, come ad esempio quella dei formalisti russi, queste paiono semplici banalità...

M.V. Non sono d'accordo, perché i formalisti non erano certo storici, né tantomeno storici della politica. Se mai, certe idee della scuola di Cambridge possono venire assimilate alle teorie di Lotman, che però è venuto dopo di loro.

D.R. Scusami, ma per arrivare all'idea che per ca-

pire l'originalità di un messaggio – che sia estetico o politico cambia poco – bisogna tener presente la norma di quell'epoca, mica abbiamo dovuto aspettare Lotman! Già Tynjanov, ad esempio, dice che Puškin va studiato nel contesto della poesia che ai suoi tempi era la norma. C'è da dire che, effettivamente, l'eredità del formalismo arriva in Inghilterra molto tardi.

G.C. Se posso dare il mio contributo alla definitiva disorganizzazione del dibattito, vorrei tentare di conciliare i vostri punti di vista. Secondo me Damiano ha ragione nella sostanza, ma non penso che si tratti di sminuire la scuola di Cambridge "perché lo avevano già detto i formalisti". Credo invece che gli uni e gli altri dicano cose affini in campi del tutto diversi. Ad esempio, io ho studiato il linguaggio politico di Lenin² in un'ottica molto influenzata da John Pocock (l'"idioma", come esso si differenzia dal contesto linguistico, ecc.), e in quel contesto le citazioni dei formalisti che nel 1924, sulla rivista del LEF, interpretano il linguaggio politico di Lenin come un sistema di deviazioni dalla norma, ci stavano benissimo! Sono due metodi affini che si possono integrare perfettamente.

M.V. Vorrei però anche aggiungere che sì, a parole tutti dicono che "il contesto è importante", ma non hanno le idee molto chiare su come esso debba essere ricostruito, definito e utilizzato. Gli storici della scuola di Cambridge sono importanti perché hanno fatto un po' di chiarezza metodologica su tutto ciò. Fra l'altro, Skinner ha anche fornito dei cenni su come il loro metodo si può applicare alla storia della letteratura³.

Ma a questo punto mi sembra necessario dare una definizione di cosa gli storici di Cambridge intendono per 'linguaggio politico': esso consiste in un insieme di argomentazioni e procedimenti retorici che vengono utilizzati quando si discute dei metodi

² Cfr. G. Carpi, *Il linguaggio politico di Lenin. L'idioma "partiticità"*, "Il pensiero politico", 2019, 3, pp. 423-448; Idem, *Političeskij jazyk Lenina: idioma "Partijnost'"*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2021, 171, pp. 38-60.

³ Cfr. Q. Skinner, *Motives, Intentions and Interpretations of Texts*, "New Literary History", 1972, III, 2, pp. 393-408.

e dell'essenza dell'amministrazione pubblica e delle basi della vita sociale (diritti e doveri dei cittadini, leggi, tipi di struttura politica, ecc.). Il linguaggio politico si forma grazie all'ingresso di idiomi e dialetti socio-professionali nello spazio discorsivo della politica. Ad esempio, i dibattiti pubblici sono spesso condotti utilizzando termini e argomenti provenienti da sfere o discipline diverse: economia, diritto, teologia, fisica (ad esempio le metafore ottiche importanti per la retorica di Hobbes o il concetto di rivoluzione preso in prestito dall'astronomia e dalla geologia), filosofia, compresa la filosofia politica, storia o storiografia. I testi politici rivelano anche elementi del linguaggio di vari gruppi sociali, tra cui gerghi e slang – aziendali, aristocratici, carcerari. Ciascuno dei linguaggi professionali non è di per sé politico, ma ha il potenziale per diventarlo.

La struttura di un linguaggio politico è fluida: lo stesso idioma professionale può entrarvi per un certo periodo di tempo, attraverso innovazioni e prestiti, per poi uscire dal discorso politico. I linguaggi politici sono molti e si intrecciano tra loro, formando configurazioni nuove e inedite all'interno dei singoli testi. Una formulazione del genere, peraltro, non somiglia affatto al modello di 'evoluzione letteraria' costruito dai formalisti; per quanto riguarda Ginzburg, egli non lesina critiche agli storici di Cambridge, tacciandoli di superficialità: certo, i concetti sono importanti, ma ciò che è necessario davvero analizzare sono le costruzioni retoriche, la 'grammatica', cosa che lui ha fatto in un altro bellissimo libro intitolato *Nondimanco: Machiavelli, Pascal*. A mio parere, insomma, Ginzburg realizza in modo più completo e articolato ciò che la scuola di Cambridge si ripropone di fare: sono le strutture nascoste del linguaggio a dirci molto sul pensiero che esse devono esprimere.

C'è poi un altro concetto chiave ignorato dalla scuola di Cambridge, ma che può arricchire moltissimo quella che – con Lucien Febvre – potremmo definire la loro "attrezzatura mentale" [*outillage mental*]: la "sfera pubblica", studiata e descritta in modo particolarmente pregnante da Jürgen Habermas nella sua *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1961).

Soprattutto per motivi polemici, la scuola di Cam-

bridge ha cercato di ridurre al minimo l'aspetto sociale della propria analisi, proprio perché uno dei loro principali nemici erano i marxisti britannici degli anni Sessanta. Eppure, il significato di un discorso politico dipende in larga misura non solo dall'argomento e dal linguaggio, ma anche dallo stato del campo discorsivo all'interno del quale tale messaggio viene pronunciato. Un discorso politico proviene sempre da un certo spazio della sfera pubblica, che conferisce al gesto politico un'ulteriore legittimazione. Immaginiamo una situazione in cui le stesse parole vengono pronunciate da un primo ministro in parlamento, da un professore in una conversazione con i colleghi davanti a una birra, da uno studente in un'aula o da un pubblicista sulle pagine di un giornale: le parole sono le stesse, ma il significato dell'enunciato risulterà alquanto diverso.

Emilio Mari Ricorda un po' quello che aveva notato (qualche tempo prima!) Vološinov – o meglio Bachtin – in *Marxismo e filosofia del linguaggio*: l'appartenenza sociale non coincide quasi mai con il 'collettivo segnico', cioè con il collettivo che utilizza gli stessi segni di scambio ideologico. Per questo motivo, "in ogni segno ideologico s'intersecano accentuazioni diversamente orientate".

M.V. È davvero curioso come siano sempre gli studiosi italiani a difendere contro di me le tradizioni del pensiero critico russo! (*ride*) Quello che mi stava a cuore sottolineare è l'importanza di come è organizzato il sistema politico in questa o quella società, in che misura sono sviluppate le istituzioni della sfera pubblica (stampa, salotti, teatro, parlamento, tribunale, logge massoniche, caffè, università, ecc.). A seconda di queste condizioni, le valutazioni delle mosse politico-filosofiche varieranno. Tra l'altro, è fondamentale la permeabilità dei confini delle sfere pubbliche: se gli attori hanno la possibilità di accedere ad altre sfere pubbliche, se ci sono i *transfers* ideologici, quando un testo destinato a uno spazio pubblico inizia a circolare in un altro (come gli scrittori russi che viaggiavano in Occidente, vedevano sistemi differenti di organizzazione della sfera pubblica e facevano dei confronti).

G.C. È un po' la stessa cosa che esprime Gogol' con la celebre "invocazione alla Rus'" nel finale delle *Anime morte*: l'idea che essere una *tabula rasa* finora non sfiorata dalla civiltà, dal pensiero e dall'arte ("C'è povertà in te, scompiglio, desolazione...") renda la Rus' il potenziale ventre generatore di future dimensioni spirituali e prospettive escatologiche che non potrebbero darsi in un Occidente ormai schiacciato dal peso della propria storia e della propria cultura...

E.M. Rispetto a quanto raccontato da Miša ci spostiamo solo di qualche chilometro, a Birmingham, addentrandoci però in tutt'altro terreno ideologico: vi parlerò infatti proprio di quei maledetti "marxisti britannici degli anni Sessanta" contro i quali si scagliavano gli storici di Cambridge. Come Damiano, collegherò le loro riflessioni teoriche alla mia esperienza concreta, e devo dire che sono particolarmente grato di poterlo fare in questa sede, la stessa che ho frequentato da dottorando e che, dagli anni Sessanta, ha svolto un ruolo fondamentale nella ricezione italiana degli studi culturali⁴. Parto da qualche dato contestuale, anche se la vicenda è nota: siamo nel 1956, al XX Congresso del PCUS, e Chruščëv tiene la relazione *Sul culto della personalità e le sue conseguenze*; pochi mesi dopo, all'indomani della Primavera ungherese, le truppe sovietiche irrompono a Budapest. Il Centre for Contemporary Cultural Studies, come in generale il movimento della "New Left" di cui fu espressione e con cui all'inizio condivise gli obiettivi, si inserisce in questa 'crisi organica' del campo marxista, che avrebbe portato i comunisti europei a dissociarsi dalla linea moscovita e a elaborare nuove modalità di pensiero e di azione in grado di contrastare e sovvertire 'dall'interno' le logiche del capitalismo avanzato.

Bisogna subito dire che, se paragonata a quella di Cambridge, l'istituzione nata nel 1964 all'Università

di Birmingham difficilmente potrebbe essere definita una scuola. Fu piuttosto un'unione di intenti, una convergenza strategica, sorta attorno a quattro figure chiave impegnate sia nel campo accademico che in quello politico: Richard Hoggart, fondatore e primo direttore del CCCS; Stuart Hall, che gli succedette nel 1969; Edward P. Thompson e Raymond Williams, che vi parteciparono in qualità di 'compagni di strada'. Per il tema del nostro incontro di oggi, è utile innanzitutto notare che il dibattito a Birmingham — e più in generale la "riflessione interna al marxismo inglese", per dirla con Perry Anderson — si sviluppò precisamente all'incrocio fra letteratura e storia, laddove invece altre correnti neo-marxiste, in primis la teoria critica della scuola di Francoforte, affondano le proprie radici nell'estetica e nella filosofia sociale.

G.C. In questo, quindi, è se mai più affine al gramscismo italiano.

E.M. Direi proprio di sì, se pensiamo al confronto costante e imprescindibile di Gramsci con Croce e lo storicismo. C'è poi da considerare un altro aspetto, che ci aiuta a contestualizzare la nascita del CCCS. Se la critica e la revisione del 'marxismo ortodosso' della II Internazionale ne dettarono sin dal principio l'agenda programmatica, e su questo torneremo a breve, gli studi culturali lanciarono anche un'altra sfida, meno ambiziosa ma altrettanto 'politica' (e, aggiungerei noi, ancora attuale). Si trattava, infatti, di mettere in discussione un certo conservatorismo dei dipartimenti umanistici — tutti, eccetto Thompson, erano letterati di formazione e inquadramento disciplinare —, che nell'Inghilterra del dopoguerra aveva trovato espressione nel cosiddetto "leavisismo", dal nome del critico più influente del Downing College di Cambridge. Seguendo le orme di Matthew Arnold, Leavis aveva formulato le direttrici su cui si basava l'operato di buona parte dell'accademica britannica: da un lato l'idea di una "minoranza di eletti" unica depositaria di "ciò che di meglio è stato detto e fatto nel mondo", in altri termini di quel canone di *Great Books* di cui tutti dovremmo occuparci instancabilmente, dall'altro

⁴ Cfr. L. Curti, *Su Stuart Hall. Gli studi culturali accanto al vulcano*, "Roots&routes", <https://www.roots-routes.org/performing-history-su-stuart-hall-gli-studi-culturali-accanto-al-vulcanodi-italia-curti/> (ultimo accesso: 22.07.2024).

l'eco spengleriana di un imminente tramonto della civiltà, di una presunta “comunità organica” ormai imbarbarita nello spirito e nella parola.

A questa visione nostalgica e insieme elitistica della cultura, i primi teorici del CCCS risposero con una certa dose di provocazione che, al contrario, *Culture is ordinary* (così Williams aveva intitolato un suo noto saggio del 1958). Non solo dunque le forme significanti nella loro accezione più limitata, cioè quelle testuali (e, restringendo ulteriormente il campo, ‘nobili’), ma anche, in senso più latamente antropologico, le pratiche quotidiane, il ‘vissuto’, *a whole way of life*. Da qui l'interesse del gruppo di Birmingham per la cultura popolare, o meglio per la sua variante storicamente e ideologicamente determinata di *working-class culture*, che avrebbe poi caratterizzato l'attività del CCCS per tutta la sua esistenza. A posteriori, credo – e cercherò di dimostrarlo ora con alcuni esempi concreti – che l'attenzione per il ‘popolare’ fosse l'esito naturale della duplice vocazione teorica e militante degli studi culturali: consentiva di riflettere criticamente sull'arbitrarietà dei confini del sapere ‘ufficiale’, ricavandovi al tempo stesso strategie di lotta politica che non fossero ‘garantite a priori’ dalla dottrina, ma desunte dall'analisi congiunturale’.

Cosa intendevano gli studiosi del CCCS per metodo empirico o “marxismo senza verità assolute”?⁵ Se prendiamo in esame uno dei testi fondativi degli studi culturali, *The Making of the English Working Class*, la risposta sarebbe, in primo luogo, nella critica a ciò che si è soliti definire ‘riduzionismo economicista’, ovvero al determinismo insito nella metafora marxiana struttura / sovrastruttura, che sembrava relegare la cultura, l'ideologia e l'identità sociale dell'individuo a ‘meri riflessi’ dei modi di produzione. Secondo Thompson, invece, la classe (e la sua cultura, ammesso che ve ne sia una sola) non dovrebbero affatto intendersi come qualcosa di pre-determinato e ‘dato’. Come spiegava nell'incipit del libro, “*The Making* (“il farsi”)), perché oggetto del suo studio è un processo attivo, un gioco di azioni

e reazioni fra uomini e ambiente. La classe operaia non spuntò come il sole a un'ora stabilita: fu presente nel suo ‘farsi’”⁶.

G.C. Qui si potrebbe citare anche Ejchenbaum sul *literaturnyj byt*, quando, riferendosi al marxismo del suo tempo, non parla di un semplice “nesso causale”, ma di un “condizionamento reciproco”. Per lui, il *byt* era qualcosa di molto più ampio della struttura sociale, ma insomma...

E.M. Senz'altro. Thompson, da parte sua, spostò forse troppo l'ago della bilancia verso l'altro estremo, ricavandone il concetto tanto fortunato quanto spesso abusato di ‘agentività’ [*agency*]. Non è un caso che, in seguito, il genere storiografico della ‘genealogia’ – l'intuizione thompsoniana di una prospettiva di *longue durée* applicata alle formazioni subalterne – sia stato sottoposto a revisione dagli stessi studiosi di Birmingham: il rischio, secondo molti, è di perdere di vista l'insieme dei rapporti ‘paradigmatici’ (non ultimi i continui interscambi con la cultura alta, come giustamente sottolineava Damiano richiamando il concetto ginzburgiano di ‘circolarità’). Inventare insomma una tradizione operaia ‘pura’, isolandola dal suo sistema socio-economico di riferimento e sopravvalutandone gli elementi contestativi e resistenziali.

C'è anche da dire che, nel caso specifico di *The Making*, questa enfasi sulle forme di auto-organizzazione e auto-espressione emerse ‘dal basso’, anziché sui condizionamenti strutturali, derivava in parte da una polemica contro il paradigma della *labour history*. Mentre gli storici del lavoro avevano ignorato “quel complesso di idee, valori, legami, rituali e abitudini attraverso cui si costruisce l'identità di un gruppo sociale”, i culturalisti cercavano in esso il materiale vivo attraverso cui ripensare il concetto di coscienza di classe in una chiave anti-meccanicistica e anti-teleologica, attraverso lo spettro dell'esperienza umana.

Non del tutto esente da questo ‘economicismo alla rovescia’ è anche l'altro dei testi curriculari del

⁵ Cfr. S. Hall, *Il problema dell'ideologia. Per un marxismo senza garanzie*, in Idem, *Politiche del quotidiano. Culture, identità, senso comune*, Milano 2006, pp. 119-141.

⁶ E. P. Thompson, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, I, Milano 1969, p. 9.

CCCS, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life*. Hoggart, come anche Williams, era un intellettuale uscito dal popolo: figlio di un ferroviere di Leeds, aveva esordito come istruttore nell'educazione operaia, prima di ottenere la cattedra a Birmingham. Per inciso, quello della *adult education* fu un altro ambito in cui gli studi culturali cercarono di coniugare teoria e prassi: lo stesso Thompson vi si era impegnato a lungo, e i saggi di cui stiamo parlando trassero in misura significativa origine proprio da quella militanza.

In cosa consiste l'innovazione introdotta da Hoggart? Innanzitutto, nel suo mescolare una prima parte di scrittura autobiografica e ricerca 'sul campo' — cioè fare storia con metodi etnografici, ricostruendo il vissuto di un micro-spazio della dimensione di un villaggio — a una seconda parte di riflessione critica e analisi culturale. Anche lui si focalizza non tanto sulla sfera politica e lavorativa del proletariato, quanto piuttosto sulla cultura e lo svago, e non perché voglia 'depoliticizzare' la storia operaia, ma perché ritiene che il tempo libero e le pratiche quotidiane siano altrettanto 'politici' e oggetto di costruzione politica.

Rispetto a *The Making*, però, *The Uses* è situato nel presente e mette in luce una frattura nell'unità di classe. Con l'avvento dell'era tecnocratica, l'americanizzazione dei costumi e la moltiplicazione dei beni materiali, il proletariato inglese è agli occhi di Hoggart suddiviso in 'padri' (la generazione dell'autore, cresciuta negli anni Trenta) e 'figli' (i *Teddy Boys* degli anni Cinquanta, che hanno iniziato a percepirsi come 'consumatori' più che 'produttori' di merci). La contrapposizione thompsoniana tra sfruttatori e sfruttati, vincitori e vinti, inizia così a scricchiolare: esisterebbe ora una cultura operaia 'buona', basata sui rapporti di vicinato, solidarietà e mutuo soccorso, e una 'cattiva', vittima delle capacità manipolative e depravanti dell'industria culturale. Per quanto oggi queste tesi possano apparire altrettanto obsolete e trascurabili — provate a rileggere le pagine dedicate ai cari vecchi "pub dietro l'angolo" invasi dai "ragazzi del *juke-box*"! — ci danno tuttavia la misura di quanto fosse difficile smarcarsi dal retaggio di Leavis: di nuovo un "mito delle origini" del

popolo inglese, al quale viene contrapposta la sua versione degenerata.

Sarà l'incontro con i *Quaderni del carcere* gramsciani, avvenuto negli anni Settanta sotto la direzione di Hall, a condurre il CCCS verso un nuovo paradigma, lasciandosi alle spalle sia l'«essenzialismo operaio» di Thompson che il paternalismo un po' bacchettone di Hoggart. A differenza dei suoi predecessori, Hall era infatti un «intellettuale diasporico»⁷ e, venuto da Kingston (Giamaica), non poteva certo guardare alla comunità operaia inglese d'anteguerra come a un paradiso perduto d'integrità culturale e ideologica. C'è un suo noto saggio, *Notes on Deconstructing "the Popular"*, che illustra con chiarezza tale ripensamento: secondo Hall, il popolare non è una garanzia di resistenza al potere e alle élite, ovvero quell'esperienza autentica e incorrotta ricercata da Thompson — e per certi versi anche da Bachtin nel *Rabelais*! — né una 'comunità immaginata' ottenebrata dai prodotti scadenti e stereotipati della cultura di massa, com'era sembrato invece a Hoggart. Piuttosto, è il terreno dove si svolge la negoziazione fra queste istanze, è «un insieme di intenzioni e contro-intenzioni, sia dall'alto che dal basso, sia commerciali che autentiche; un equilibrio instabile tra forze di resistenza e di incorporazione»⁸. In altre parole, egli rifiuta l'idea binaria di popolo, l'interpretazione più massimalista della teoria dei 'dislivelli culturali' che assegnava all'alto e al basso dei valori assiologici fissi e assoluti, per sostituirla con una concezione ternaria, relazionale.

Perché gramsciana? Perché è dai *Quaderni* che Hall trae i presupposti su cui basarla. Anzitutto il concetto di 'egemonia', che non coincide come spesso erroneamente si pensa col 'dominio', ma è un processo storico, una posizione che va rinegoziata continuamente, un patto fra diverse forze sociali. Conquistare l'egemonia significa paradossalmente concedere qualcosa agli altri, costruendo in tal modo un 'equilibrio di compromesso' e, dal punto di vista

⁷ Cfr. *La formazione dell'intellettuale diasporico*. Intervista di Kuan-Hsing Chen a Stuart Hall, in *Politiche del quotidiano*, op. cit., pp. 263-284.

⁸ Cfr. S. Hall, *Appunti sulla decostruzione del "popolare"*, in Idem, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma 2006, pp. 51-70.

del potere, un ‘blocco storico’. Gramsci usa raramente il termine ‘classe’, proprio perché consapevole dei rischi di essenzialismo che esso implica, se non si considerano tutti quei micro-processi di permutazione che avvengono a ogni stadio del ‘farsi’ dei gruppi sociali. Non ultimo, il principio del ‘congiunturale’; è molto difficile — ne parleremo meglio con Guido — estrapolare conclusioni universali dai *Quaderni*, perché l’analisi è sempre precisamente localizzata e storicizzata, il più delle volte strettamente connessa ai dibattiti dell’epoca. Operando su questo piano, Gramsci cercava di sfatare l’assunto deterministico che l’ideologia di classe fosse un’entità ‘metafisica’ e ‘metastorica’, qualcosa di unitario e preconstituito; per lui, invece, è una formazione dialogica, il prodotto incompiuto e necessariamente eterogeneo della negoziazione fra istanze spesso contrapposte...

G.C. ...che viene, tra l’altro, filtrato da un ceto intellettuale che è sempre diverso e in continua evoluzione: a volte evolve, a volte invece si pone come frattura rispetto al ceto intellettuale precedente. Il problema dell’egemonia è che chi filtra tutto ciò, lo formalizza e si rende ‘connettivo’ cambia da un momento all’altro. Mi è venuta una metafora: più che una questione di aritmetica, ossia di numeri esatti da sommare, è un’operazione algebrica tra grandezze a loro volta mutevoli.

E.M. Se ho ancora qualche minuto, vorrei spendere qualche parola su come ho applicato tutto ciò al mio lavoro di ricerca, a partire dalla tesi di dottorato, poi diventata un libro nel 2018⁹. La mia idea era di cercare di ricostruire la formazione della periferia industriale, della sua ‘cultura’ e delle sue pratiche quotidiane, nella Pietroburgo prerivoluzionaria. Non sono stati solo gli studiosi di Birmingham a fornirmi gli strumenti critici necessari, molto è anche frutto degli insegnamenti della scuola di Tartu-Mosca: la semiotica della città e la semiotica dello spazio, il concetto lotmaniano di ‘confine’ come spazio ‘terzo’ e dispositivo di traduzione e ibridazione fra linguaggi diversi (a questo fa riferimento la preposizione “fra”

nel titolo del libro). Tuttavia, è dagli studi culturali, e in particolare da Thompson, che ho tratto l’approccio diacronico e di “lunga durata”, la convinzione che non si possa “capire la classe se non la si vede come una formazione sociale e culturale, nascente da dinamiche che si possono studiare solo nel loro svolgersi nell’arco di un periodo storico considerevole”¹⁰. La mia analisi parte dal 1830 e copre un arco cronologico di poco meno di un secolo, ossia prosegue esattamente da dove l’analisi di Thompson si ferma [1832], ma questo è un fatto di asimmetria fra la storia dell’Inghilterra e quella della Russia.

G.C. Dunque, una descrizione di ‘processi’.

E.M. Esattamente, ripensare la grande storia della Rivoluzione d’Ottobre come un processo graduale di ‘inurbamento’, cioè di migrazione e ridefinizione identitaria: mi interessava descrivere la transizione dell’individuo dal ‘rurale’ all’‘urbano’ e dall’‘oralità’ alla ‘scrittura’ in termini di categorie culturali, comprendere in che modo attraverso l’alfabetizzazione la classe operaia si avvicinò al consumo e poi anche alla produzione di forme discorsive che si fanno sempre più simili a quelle ‘dominanti’, cittadine. Da Hoggart, invece, ho cercato di mutuare l’idea dell’approccio etnografico, riducendo la lente di analisi allo spazio del quartiere, della periferia urbana. Nel mio caso, non si trattava di un modello astratto e ideale di ‘sobborgo operaio’, ma del territorio situato “al di là della porta Nevskij” [*za Nevskoj zastavoj*], cioè di un luogo preciso e abbastanza circoscritto ai margini meridionali di Pietroburgo, dove ho trascorso un periodo di ricerca ‘sul campo’, come se fosse un’etnografia storica, nella speranza di ricostruire la formazione della cultura operaia seguendo le tracce dei rapporti di vicinato, di comunità.

G.C. Sottolineo per i dottorandi non slavisti che il tuo approccio è molto originale nel contesto degli studi russistici italiani, non credo che nessuno abbia fatto cose del genere.

D.R. Perché applica una metodologia britannica

⁹ Cfr. E. Mari, *Fra il rurale e l’urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, Roma 2018.

¹⁰ E. P. Thompson, *Rivoluzione*, op. cit., p. 11.

a materiali russi: questo mi sembra l'elemento molto originale, non è da tutti...

G.C. ...e come ci insegna la sublime e aurea legge della semiotica, un metodo, un concetto o un fenomeno presi da un sistema culturale e inseriti in un altro diventano immediatamente generatori di cose nuove, che nella cultura d'origine non c'erano e non potevano esserci.

D.R. Forse questo può essere anche per i dottorandi un consiglio pratico: non dovete utilizzare necessariamente le metodologie della vostra area di riferimento, ad esempio, per un americanista, gli approcci dei *cultural studies* statunitensi o dell'*ecocriticism*. Questo non è necessariamente produttivo, perché si rischia di ripetere cose che, in qualche modo, sono state già dette. Invece, ciò che ha fatto Emilio è stato prendere uno strumentario intellettuale, o meglio una serie di approcci metodologici, applicandoli a una materia diversa, e questo diventa produttivo.

G.C. Del resto è quello che avete fatto anche voi: Miša ad esempio, ma anche tu stesso, Damiano, che hai applicato metodologie di storia della lettura che non sono certo di origine russa!

E.M. Non è un caso se siamo seduti insieme a questo tavolo!

M.V. Sono perfettamente d'accordo. Secondo me, il messaggio di fondo è che bisogna in primo luogo rendersi conto dell'esistenza delle metodologie, ponendo a noi stessi la seguente domanda (che non è affatto scontata): perché utilizziamo determinati metodi per analizzare un determinato materiale? Non si tratta di una scelta automatica o essenzialista: ogni materiale, infatti, richiede un approccio specifico e occorre comprendere come funziona questa operazione.

G.C. Voglio fare un ultimo esempio che chiama in causa il nostro amico e collega Andrea De Carlo: per noi storici delle idee politiche dell'Ottocento russo

uno dei padri della disciplina è Andrzej Walicki, un polacco... Continua, Emilio, e scusaci per l'interruzione!

E.M. Di nulla! Ora, un'altra intuizione hoggartiana che ho cercato di integrare è di spostare il focus del discorso dalla storia politica e del lavoro alla sfera del tempo libero. Lo svago dei lavoratori e i luoghi ad esso destinati sono stati i miei principali campi di ricerca, e in particolare alcune istituzioni che svolsero un ruolo fondativo per la cultura operaia: le Case del Popolo, i teatri e i 'parchi di fabbrica', ecc. Questi spazi mi sembravano interessanti proprio perché legati all'idea di negoziazione fra alto e basso: nacquero infatti come prodotti del 'paternalismo industriale', ma in seguito la classe operaia li riarticolò per altri obiettivi e a proprio vantaggio, vivendoli nel quotidiano.

D.R. Quindi, l'interesse per il tempo libero deriva da Hoggart?

E.M. Da Hoggart, ma anche dagli studi di 'sociologia del tempo libero', ad esempio il bellissimo volume sull'"invenzione del tempo libero" in Europa occidentale a cura di Alain Corbin [*L'Avènement des loisirs: 1850-1960*]. A questo si lega un'ultima questione, quella dell'educazione adulta, da cui nacquero gli studi culturali: la maggior parte delle istituzioni che ho citato è figlia di quel movimento che in Russia prese il nome di *narodnoe prosvěšenie*, ovvero del dibattito sull'educazione del popolo. Esso coinvolse attori e parti sociali profondamente diversi: l'aristocrazia 'illuminata' e la borghesia liberale, i fabbricanti, i quali erano ovviamente più che interessati a istruire la classe operaia secondo le proprie esigenze, ma anche il governo zarista con le famose 'società di temperanza' [*Popečitelst'va o narodnoj trezvosti*] e la Chiesa ortodossa, che nutriva ancora altri interessi...

G.C. Una lotta per l'egemonia.

E.M. Esattamente una lotta per l'egemonia, come la intendeva Gramsci: un groviglio di associa-

zioni e istituzioni di vario posizionamento politico-ideologico, da cui da un lato prendeva lentamente forma la ‘società civile’, se vogliamo chiamarla così, e dall’altro si combatteva una battaglia storica per il potere.

M.V. Emilio, vorrei sapere che ne pensi della tradizione italiana dell’analisi sociale degli spazi urbani: ad esempio Manfredo Tafuri, Pier Vittorio Aureli...

E.M. Certo! Un aspetto di cui non ho avuto modo di parlare è il dibattito architettonico-urbanistico, e quindi il problema dei rapporti storici fra cultura, società e spazio. Tafuri, senz’altro, ma anche Franco Ferrarotti con la sua analisi sulla formazione delle borgate romane, Giacomo Becattini e la sua concezione di ‘campagna urbanizzata’...

M.V. Abbiamo in progetto di tradurre Tafuri per NLO, e un suo articolo l’ho già tradotto¹¹, sono un suo grande ammiratore!

E.M. Anch’io! Tra l’altro, ha scritto cose molto valide anche sulla Russia e, in particolare, sulle avanguardie¹²: è indubbiamente uno dei grandi ‘intelletuali organici’ dell’Italia degli anni Settanta.

D.R. Purtroppo, nessuno di noi si è occupato di *ecocriticism*, corrente molto attuale per i dottorandi, e su cui è stato ormai prodotto tanto, soprattutto in America...

Dottoranda Infatti il tentativo di applicare metodologie diverse è certo interessante, ma nel caso dell’*ecocriticism* il problema è trovare approcci metodologici che non siano americani.

¹¹ Cfr. M. Tafuri, Memoria et Prudentia: *Mentalitety patriciev i res aedificatoria*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2017, 4, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/146_nlo_4_2017/article/12601/ (ultimo accesso: 11.08.2024).

¹² Ad es.: M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni ‘70*, Torino 1980; Idem, *Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Russia sovietica. Mosca, 1918-1924*, “Rassegna sovietica”, 1974, 1, pp. 80-93; Idem, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in *Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma 1976, pp. 41-87.

D.R. Se ne occupano molto anche in India: ad esempio Amitav Ghosh, nel suo saggio *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, tratta la cosa da una prospettiva molto interessante, certo diversa da quella occidentale.

E.M. Nell’ambito della slavistica italiana qualcosa è stato fatto: a Torino se ne stanno occupando, ed è uscito di recente un numero speciale di “Lagoonscapes” dedicato all’*ecocriticism*.

A.D.C. Proprio nei giorni scorsi c’è stato un convegno sull’ecocritica organizzato da Marina Ciccarini a Tor Vergata. Poi sì, è vero che se ne sono occupati soprattutto gli americani, ma ormai il tema viene recepito in molte culture diverse e attualizzato in base al contesto: in Polonia, ad esempio...

D.R. Credo che l’unico Paese dove non si sta sviluppando sia la Russia...

A.D.C. Le motivazioni sono anche politiche, dato che l’ecocritica è molto legata ad altri approcci teorici come il femminismo: in Polonia, ad esempio, essa si è sviluppata soprattutto in ambito femminista.

E.M. La specificità del caso russo è che il ‘pensiero ecocritico’, se mai, è stata declinato da molti in chiave reazionaria, neo-tradizionalista e ultra-identitaria: pensiamo alla prosa ‘ruralista’ [*derevenskaja proza*] degli anni Sessanta e Settanta, o meglio alle sue derive più spiacevolmente ‘grandi-russe’.

G.C. E viene declinato così anche adesso: penso al romanzo *Zona di allagamento* (2015) del siberiano Roman Senčín.

E.M. È questa la cosa interessante: ideologie che nell’immaginario occidentale sono per loro natura ‘progressiste’, in Russia vengono spesso elaborate o interpretate in senso conservatore o regressivo.

Dottoranda È un fenomeno che di recente è approdato anche da noi: si tratta del cosiddetto ‘eco-fascismo’, ossia il modo in cui settori neofascisti o comunque reazionari si sono appropriati di alcuni elementi del discorso ecologista per giustificare tematiche a loro care, ad esempio la lotta contro l’immigrazione, il controllo della figura femminile, ecc.

G.C. Sono correnti che si legano anche a forme di neo-paganesimo, al culto delle forze naturali... È un filone che, spesso sfruttando un’interpretazione unilaterale dell’opera di J. R. R. Tolkien, è sempre stata ben presente nella cultura della ‘nuova destra’.

Dottoranda Il neo-paganesimo forse è più studiato dalle femministe, però certo non esiste una delimitazione netta: un po’ tutti si approfittano di quello che serve loro...

D.R. Rispetto al tuo intervento, Emilio, mi chiedo che relazione ci fosse fra il circolo di Birmingham e quello che stavano facendo le “Annales”, che a loro volta stavano riscoprendo la cultura dal basso. E poi, in merito alla valutazione tutto sommato negativa che Hoggart dà della seconda generazione, a suo parere corrotta: aveva forse letto Horkheimer e Adorno sull’“industria culturale”, dove la prospettiva è più o meno simile?

E.M. Parto della seconda domanda. Il rapporto fra la ‘scuola’ di Birmingham e quella di Francoforte è stretto e primo di tutto ideologico: entrambe si formano nell’ambito del ‘marxismo occidentale’ e fanno ugualmente parte di quel corpus intellettuale. Ma per quanto riguarda quest’idea del degrado della cultura popolare, da una parte essa discende dal pessimismo della scuola di Francoforte, a sua volta influenzato dall’ascesa del nazismo: secondo i francofortesi, la cultura di massa in regime capitalistico avrebbe potuto portare a qualcosa di molto simile al totalitarismo, ossia privare l’uomo di qualsiasi capacità di giudizio autonomo; d’altra parte, il CCCS risente anche del dibattito americano degli anni Cinquanta, la cosiddetta *Mass culture critique*: ad esempio Dwight Macdonald coi suoi

concetti di *Midcult* e *Masscult*. Non a caso, come accennavo prima, Hoggart verrà poi rimproverato di essersi estraniato dalla classe operaia inglese reale per descrivere una comunità immaginata, molto più affine al contesto americano: insomma, avrebbe applicato agli operai inglesi paradigmi di lettura che da una parte sono stati formulati dalla scuola di Francoforte sulla base dell’esperienza nazista, e dall’altro si sarebbe rifatto agli intellettuali elitisti newyorchesi che si lamentavano della decadenza della società americana. Quanto al rapporto con le “Annales”...

M.V. Posso interromperti un attimo per tornare al caso di Ginzburg? I suoi rapporti con la seconda generazione delle “Annales” sono da subito molto stretti, e ha sviluppato le proprie concezioni in chiara opposizione a Fernand Braudel; anche Thompson è stato molto importante per lui.

E.M. Sì, e credo che un’altra influenza fondamentale per Ginzburg sia stata il ‘dibattito sul folklore’ sviluppatosi in Italia nel secondo dopoguerra: De Martino, Cirese e, in generale, quella che viene detta la ‘svolta gramsciana’ degli studi folklorici italiani. La prefazione a *Il formaggio e i vermi*, ad esempio, ne porta chiare tracce, anche dal punto di vista terminologico. Tra l’altro, è proprio qui che Ginzburg incrocia la tradizione demologica nostrana con quella della *history from below* di Thompson: se quest’ultimo si prefiggeva di riscattare i diseredati “dall’enorme condiscendenza dei posteri”, Ginzburg rispondeva liberando Menocchio dall’oblio della storia, quella dei “grandi eventi” e dei “grandi uomini”.

Dottoranda Vorrei tornare al rapporto fra intenzione dell’autore e la reazione del lettore. Io mi occupo, fra l’altro, di Italo Calvino, e non posso non essere d’accordo sull’importanza del lettore: me lo conferma anche la mia esperienza nel campo della traduzione letteraria; del resto, proprio Calvino scriveva che la traduzione è la forma massima di lettura... Le letture inevitabilmente diverse che nelle varie epoche si danno di un testo non sviliscono certo quest’ultimo, ma al contrario ne aumentano le potenzialità, portandone alla luce molte che lo scrit-

tore stesso non aveva previsto.

D.R. Esatto! A partire dal testo si può individuare un areale di significati possibili che quel testo legittima, nonché la moltitudine di sensi concreti che quel testo produce, che non necessariamente coincidono né con quelli che l'autore intendeva, né con tutti quelli che il testo di per sé potrebbe legittimare.

M.V. In merito si esprime anche Pocock in un suo articolo: noi possiamo analizzare le reazioni di un lettore nei confronti di un testo solo in base a ciò che egli dice, ma nel momento in cui il lettore inizia a riflettere su ciò che ha letto, diventa egli stesso autore¹³. Anche la categoria del lettore, dunque, può essere problematizzata.

G.C. Se posso introdurre un ennesimo nome, il grande critico stilistico Gianfranco Contini avrebbe detto: sì, noi abbiamo il testo, ma esso non può essere inteso come la sola ultima volontà definitiva dell'autore, bensì come l'intero complesso di materiali preparatori, che non si riducono a meri "scartafacci", come pensava Benedetto Croce, ma sono "aneddotti di una perfettibilità perpetua"¹⁴, di cui il testo definitivo costituisce la sintesi dinamica; insomma, solo un'indagine integrale delle varianti e delle correzioni può condurre a un giudizio unitario sui fatti che stiamo indagando in un determinato testo (siano essi fatti di natura stilistica, strutturale, semiotica o ideologica).

Faccio un esempio che mi pare particolarmente significativo. Dostoevskij costruisce *I demoni* attorno alla figura di Stavrogin, ma non si capisce perché egli debba avere tutta questa importanza, visto che oltre a morsicare orecchi, pizzicare nasi e stuprare bambine non è che combini chissà cosa... Anche il già più volte citato Tynjanov definiva Stavrogin "un gioco a vuoto", se dobbiamo prestar fede alle memorie di Lidija Ginzburg: "Tutti gli eroi dei *Demoni* insistono: 'Stavrogin! Oh, quant'è eccezionale

Stavrogin!' E così fino alla fine; e fino alla fine — nient'altro"¹⁵. Il fatto è che, negli ingarbugliatissimi manoscritti preparatori, a Stavrogin viene attribuita tutta una serie di azioni e di enunciati ideologici che sparisce nella versione definitiva: è dunque un testo 'a chiave criptata', che si libra nel vuoto, privato com'è di una delle sue più importanti molle motivazionali (la famosa *motivirovka* dei formalisti).

M.V. Un altro esempio evidente è *Anna Karenina*. Ricordo come Mikhail Dolbilov, in un suo bellissimo libro¹⁶, ne abbia analizzato le stesure, trovandovi gli abbozzi di moltissimi 'romanzi' differenti; alla fine Tolstoj ne ha isolato e realizzato uno, ma gli altri abbozzi di trama vanno pur presi in considerazione.

G.C. Farò un altro esempio che annoierà i nostri amici dottorandi non-slavisti. *Il cavaliere di bronzo* è un capolavoro assoluto, ma a prima vista pare avere un senso abbastanza trasparente. Eppure, per capirlo davvero è indispensabile leggere la *Storia del mio casato* e *Ezerskij*: due componimenti poetici incompiuti in cui Puškin espone nei dettagli le idee politiche e le concezioni storiosofiche che danno impulso al poema conclusivo, pur senza apparirvi in modo esplicito. Ci sono poi testi volutamente criptati, che l'autore ha costruito apposta come enigmi risolvibili soltanto andando a cercarne le chiavi nei materiali preparatori o nelle versioni preliminari: *Il francobollo egiziano* di Mandel'stam, *Poema senza eroe* di Achmatova... Stiamo parlando di testi centrali del Novecento, eh!

Dottoranda Posso fare una domanda più pratica? Quando si tratta di testi contemporanei, come si fa ad analizzare il mutare dell'atteggiamento del pubblico nei suoi confronti? Io ho letto articoli che lo fanno ricorrendo a sondaggi e interviste, ma ci sono altri modi?

D.R. Ce ne sono tanti. Ad esempio, per monitora-

¹³ J. G. A. Pocock, *The State of the Art*, in Idem, *Virtue, Commerce, and History*, Cambridge 1985, pp. 1-34.

¹⁴ G. Contini, *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, p. 30.

¹⁵ L. Ginzburg, *Čelovek za pismennym stolom*, Leningrad 1989, p. 44.

¹⁶ Cfr. M. Dolbilov, *Žizn' tvorimogo romana: Ot avanteksta k kontekstu "Anny Kareninoj"*, Moskva 2023.

re la circolazione di un testo puoi iniziare andando a vedere le traduzioni, oppure le tirature. Se però a te interessano i giudizi dei lettori, allora la cosa si fa più complessa, però — soprattutto grazie a Internet — si sta sviluppando tutta una serie di risorse, ad esempio Goodreads.com, dove puoi campionare una gran varietà di possibili reazioni non solo a classici (ad oggi su *Delitto e castigo* ci sono più di 40.000 commenti dei lettori e certi non sono affatto banali), ma anche a testi contemporanei. Certo, devi essere ben consapevole di cosa vuol dire la fonte a cui ti rivolgi: da cosa nasce, che tipo di funzione si prefigge... Ma ripeto: ciò oggi è possibile più di prima perché il lettore si trasforma sempre più in scrittore, e quindi lascia molte più tracce; il problema era quando la lettura era un'attività che non lasciava tracce, ma oggi, non a caso, assistiamo al fenomeno del *wreader*, lo 'scrittore-lettore' integrato nella comunità digitale e che lascia tracce sempre più evidenti. Nella misura in cui, come giustamente diceva Miša, il lettore è sempre anche uno scrittore, devi tenere bene in considerazione qual è la cultura da cui parte per formulare certi giudizi, quali sono i suoi critici di riferimento, ecc.

M.V. Vorrei aggiungere qualcosa su come si possono applicare i metodi della scuola di Cambridge al materiale contemporaneo. Nel caso di Machiavelli è abbastanza facile ricostruire il contesto: i manuali del comportamento monarchico sono pochi, li leggiamo ed ecco che sappiamo qual era il contesto. Ma ora che ci sono settecento fonti, come facciamo a ricostruire la norma? È fisicamente impossibile.

G.C. Fra l'altro, ci sono infinite piattaforme sulle quali dibattere di cultura o di politica, immensamente più pervasive. Il povero Machiavelli poteva discutere le proprie idee scrivendo un saggio, parlandone con un pubblico ristretto o inviando lettere private; pensa invece un testo odierno da quante persone può essere discusso in sedi che noi non potremmo neppure trovare perché magari sono blog, canali YouTube, Instagram, ecc. O magari pescando nel mondo delle *fan fiction*, che è un altro potentissimo *feedback* rispetto a opere recenti.

D.R. E comunque, la letteratura vive finché qualcuno legge le opere. Tu puoi benissimo anche studiare le intenzioni di un autore il cui libro non è mai circolato — o non è più circolato — e che nessuno ha capito correttamente, ma che rilevanza ha come fatto culturale? È in questo senso che mi sono permesso qualche provocazione nei confronti dell'“intenzione dell'autore”. L'intenzione dell'autore, o meglio quella del testo, secondo me è qualcosa di importante per capire i sensi possibili che sono racchiusi all'interno di un'opera, ma non esaurisce i sensi che quel testo concretamente produce nel tempo a seconda del variare dei contesti storici e geografici. Se quello che ci interessa è la letteratura come forma di comunicazione, fraintendimenti e 'sovrainterpretazioni' non sono meno interessanti delle 'letture corrette'.

G.C. E qui, tra l'altro, a noi russisti si pone un problema molto specifico. È chiaro che una 'storia della letteratura' non consiste in una sommatoria di schede bio-bibliografiche, ma in un processo evolutivo dotato di una sua nomogenesi e di una sua dialettica intrinseca fatta di fruizione, di responso da parte del pubblico, di mutua influenza fra autori e di correnti che si dipanano in una rete dinamica, interagiscono, si separano, polemizzano. . . Ma allora come facciamo a scrivere la storia di un periodo — i tardi anni Venti e gli anni Trenta — fatto di opere che oggi noi consideriamo dei classici ma che al tempo non vennero pubblicate, non vennero discusse, non ebbero lettori né alcun feedback, che non si influenzarono a vicenda e non poterono concorrere all'articolazione di alcun processo evolutivo?¹⁷

D.R. Lo fai attraverso la storia della lettura.

G.C. Ma si tratta di una lettura che avvenne una o due generazioni dopo! Quelle opere (ad esempio, *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, *Requiem* di Achmatova, quasi tutto il Platonov maggiore) ebbero sì un'influenza dirompente sul sistema culturale,

¹⁷ Su questo complesso di problemi, vedi G. Carpi, *Storia della letteratura russa. II: Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016, pp. 22, 23.

ma su quello dei nipoti di coloro che avrebbero dovuto fruirle in circostanze ‘normali’.

M.V. In realtà ciò vale anche per il nucleo del canone letterario russo: prendiamo nientemeno che il centro dell’intero sistema, ossia Puškin. Studiare la ricezione di Puškin è spesso noioso, perché per tutta la sua vita egli ha sempre sperimentato senza pensare ai lettori, preso com’era dall’idea del gioco letterario: la maggioranza delle sue invenzioni non fu assolutamente capita dai lettori.

G.C. E soprattutto, molte opere cruciali non furono pubblicate in vita.

M.V. La cosa riguarda anche le opere pubblicate. C’è un libro bellissimo di Oleg Proskurin¹⁸ dove si dimostra che pochi contemporanei hanno veramente capito il significato di quello che faceva Puškin; non lo ha capito neppure la generazione successiva, e nemmeno alla fine dell’Ottocento... Soltanto oggi, pian piano, noi ci avviciniamo a questa comprensione. Perché dunque non dovremmo parlare delle intenzioni dell’autore, dato che la ricezione era così fuorviante?

G.C. Per la maggioranza dei lettori, Puškin rimase tutta la vita l’autore di *Ruslan e Ljudmila* e della *Fontana di Bachčisaraj*...

D.R. Torno a provocarvi. In primo luogo, il concetto stesso di ‘intenzione’ è relativo. Sono stati i formalisti a dire che l’‘intenzione’ è solo uno stimolo: abbiamo già parlato di come quello che voleva dire Tolstoj scrivendo *Anna Karenina* sia molto diverso da quello che poi effettivamente ha detto. In secondo luogo, Proskurin ti può pure dire di aver capito lui per primo Puškin rispetto a tutti gli altri che non ci hanno capito nulla, ma perché lui lo fa? Perché Puškin è un autore che ha continuato a essere letto! Nonostante le ‘incomprensioni’, ha continuato a parlare ai suoi lettori. E noi, leggendo il libro di Proskurin, cosa ne ricaviamo? Un ennesimo nuo-

vo modo di leggere e interpretare Puškin: “un altro Puškin”!

M.V. Questo argomento però non è che cambia molto riguardo alle intenzioni dell’autore: quando noi facciamo un’analisi storica di Puškin sono proprio quelle che ci interessano! Proskurin mostra che c’è tutta una rete di citazioni e di allusioni deliberatamente creata da Puškin nei propri testi...

D.R. Un’allusione che nessuno coglie, non è un’allusione!

G.C. A sentirvi parlare, sembra di veder risorgere la grande disputa fra razionalismo ed empirismo, o meglio: mi sembrano risorgere di fronte a noi i due celebri commentatori dell’*Evgenij Onegin*: Vladimir Nabokov e Jurij Lotman¹⁹. Nabokov: non si può capire niente dell’*Onegin* se non si vanno a vedere tutte le citazioni nascoste dalla poesia francese che c’ha ficcato quel maledetto! Lotman: non si può capire niente dell’*Onegin* se non se ne mette in risonanza il testo col contesto culturale che lo ha generato e che doveva poi anche fruirlo!

M.V. Secondo me si tratta di due punti di vista conciliabili.

G.C. La sintesi si potrebbe definire come ‘sindrome di Cristoforo Colombo’: ciò che tu soggettivamente pensi di stare facendo — andare in India — può discostarsi parecchio da ciò che oggettivamente fai, ossia scoprire l’America... In realtà, ciò che tu hai intenzione di fare e ciò che risulta che tu abbia fatto — ossia come viene percepito nella tua cultura di riferimento ciò che hai fatto — possono anche avvicinarsi fino a coincidere; ad esempio, nel ciclo dei *Versi sulla Donna gentile*, ciò che nel dato contesto culturale risulta che Blok abbia fatto coincide sostanzialmente con ciò che egli voleva fare: una lirica mistica e allusiva sospesa fra presagi apocalittici

¹⁸ Cfr. O. Proskurin, *Poezija Puškina, ili Podvižnyj palimpsest*, Moskva 1999.

¹⁹ Cfr. *Eugene Onegin: A Novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary by Vladimir Nabokov*, New York 1964; Ju. Lotman, *Il testo e la storia: L’“Evgenij Onegin” di Puškin*, Bologna 1985.

e fascinazione erotica. Ci sono casi, invece, in cui i due termini divergono radicalmente, spesso con conseguenze tragiche per gli interessati: è il caso delle *Anime morte* di Gogol'. Nelle intenzioni dell'autore, il poema doveva tracciare una sorta di cammino iniziatico sulla falsariga della *Divina commedia*, volto a ricomporre in comunità organica un'umanità moderna frantumata e priva di spiritualità; la critica e i lettori, però, ci videro (e date le circostanze degli anni Quaranta, non potevano non vederci) la denuncia sociale, l'impegno del militante democratico e progressista, a cui Gogol' era in realtà estraneo: attorno a questa interpretazione di Gogol', Belinskij ha addirittura agglutinato un'intera corrente letteraria, ossia la Scuola naturale, da cui sono poi usciti quasi tutti i mattatori della prosa russa del secondo Ottocento... Quando poi, coi *Brani scelti dalle lettere agli amici*, venne fuori che Gogol' non era affatto 'di sinistra', scoppiò la ben nota polemica fra lui e lo stesso Belinskij, dove a loro modo entrambi i litiganti avevano le proprie ragioni. E insomma, la grande prosa russa ottocentesca nasce dal fatto che di Gogol' nessuno aveva capito un tubo!

D.R. Diciamo che spesso l'autore veramente grande non viene capito dalla sua epoca. Proprio per questo io penso che si possa arrivare a ciò che egli voleva dire attraverso lo studio di tutte le letture successive, dove ognuno ne ha colto un pezzetto, ne ha evidenziato un elemento... Lo stesso Proskurin ha potuto proporre una sua interpretazione originale e convincente di Puškin solo analizzando tutte le interpretazioni precedenti e tentando di mostrarne l'inconsistenza. Ma il tempo è tiranno, e Guido deve ancora tenere il proprio intervento!

G.C. Damiano, ti ringrazio, anche se devo dire che la mia *mission* era farvi venire qui ad azzuffarvi come dei *wrestler*, non tanto fare il pippone io, che quello, all'Orientale, chi vuole può sentirlo *ad libitum*... Cercherò di essere sintetico. Anch'io sono marxista: un marxista di tipo più rozzo rispetto a Emilio. E vero: nel tempo alla mia impostazione gramsciana e storicista di base — che quella era e quella resta — ho aggiunto altri elementi metodologici, anche grazie

al continuo confronto con tanti colleghi, alcuni dei quali si trovano qua oggi: Miša, Damiano, e naturalmente le suggestioni che essi stessi hanno tratto dai propri maestri, in primo luogo il 'nuovo storicismo' di Andrej Zorin e della sua scuola²⁰. Altri maestri li ho avuti io, nel tempo: voglio solo ricordare l'amico Maksim Šapir, profondo teorico del verso e storico dell'evoluzione degli stili, prematuramente scomparso, a cui ho voluto rendere un tributo traducendo in italiano alcuni dei suoi saggi più rilevanti²¹.

Oggi però voglio 'regredire' alla mia impostazione di base, che come ho detto non è affatto scomparsa, ma si è solo via via arricchita. Lo so: per molti, 'marxismo' è sinonimo di limitatezza, unilateralità e riduzionismo ermeneutico, ma penso che si tratti di un pregiudizio; del resto, il mio amato Contini, che non era marxista per nulla, scriveva: "Per discreto e limitato che sia il procedimento, la mira finale d'un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore va all'integrità di questo autore; investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito", o almeno lo dovrebbe. Se porzioni troppo ampie restano oscure, la colpa non è del metodo, ma di chi lo applica²².

E insomma: cosa vuol dire essere 'gramsciano' e 'storicista'? Vuol dire: 1) che tutto ciò di cui possiamo parlare è sempre e solo un anello nella catena della 'storia'; 2) che il processo storico è scandito dai rapporti di proprietà e di produzione; 3) che questi, nel loro evolversi contraddittorio e spesso traumatico, sono il terreno su cui si definiscono ideologia e cultura. Che poi nella sfera della cultura sia tutto un lussureggiare di architetture semiotiche, sicuramente è vero. Non mi fraintendete: io non considero affatto l'opera d'arte o di cultura come una 'forma' in cui si riversa meccanicamente un qualche 'contenuto' sociale storicamente determinato; va bene che sono rozzo, ma non così tanto rozzo... Mi appellerò a un altro grande formalista, Boris Ejchenbaum, che

²⁰ Cfr. A. Zorin, *By Fables Alone: Literature and State Ideology in Late Eighteenth – Early Nineteenth-century Russia*, Brighton MA 2014.

²¹ Cfr. M. Šapir, *Universum versus: Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, Lecce 2016.

²² G. Contini, *Varianti*, op. cit., p. 169.

formula così la questione: fra contesto storico e serie letteraria non c'è alcun nesso causale univoco, ma ciò che è da chiarire è se mai il loro “condizionamento reciproco”²³. Non so nemmeno se abbia senso parlare di contenuto e di forma, ma di una cosa sono certo: essi non si danno se non nel concreto autoprodursi e interagire dei soggetti che sul terreno della storia sono nati, che sono germinati dalla linfa delle contraddizioni che la storia offre; e l'elemento di raccordo fra la serie sociopolitica e quella culturale e artistica sono di certo gli intellettuali, quale che sia il loro specifico *avatar*, momento per momento. Si tratta di un nesso fondamentale che a me interessa soprattutto quando vado sui lunghi periodi, e questo mi è accaduto abbastanza spesso: scrivere una storia generale della letteratura russa per me significava proprio lavorare sulla costruzione delle architetture di lungo periodo, delle dinamiche in base alle quali determinati gruppi sociali egemoni selezionano i propri intellettuali, di come questi ultimi elaborano la propria identità, delle scelte che in base a tale identità essi compiono nel campo dell'organizzazione della cultura, e di lì, poco a poco, tutto il reticolato di spinte e contospinte in cui si vengono a coagulare le singole opere letterarie²⁴.

Insomma, è vero che la cultura parla della realtà storica, ma ne parla attraverso un processo in cui gli infiniti elementi dell'empiria vengono selezionati, interpretati e ricomposti in un quadro coerente: quello che in semiotica si definirebbe ‘sistema modellizzante secondario’. E a fare questo, volta per volta, sono specifici gruppi di intellettuali. Quindi, se vogliamo parlare di nesso fra serie storica e serie culturale, è soprattutto degli intellettuali che dobbiamo parlare, e per farlo sono davvero fondamentali, almeno per me, gli elementi di analisi gettati da Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere*. E qui, nonostante il tempo sia davvero tiranno come dice Damiano, voglio permettermi almeno una piccola divagazione su un nesso particolare su cui riflettevo proprio preparando questo intervento, ossia il paragone fra

Gramsci e le teorie sulla ‘quotidianità letteraria’ [*literaturnyj byt*] di Ejchenbaum, che come avrete capito è una mia passione, come per Damiano lo è Tynjanov. Nel 1927 Boris Michajlovič tenta infatti di superare la rigida tassonomia del primo formalismo incorporando nell'analisi delle opere elementi che ineriscono alla sfera della vita dello scrittore (la ‘quotidianità letteraria’): insomma, il problema non è tanto come si scrive, ma come si è scrittori, ossia quali sono i parametri di autoidentificazione dello scrittore come tale²⁵. È una questione complessa, da cui nascerà di lì a poco la sua grande opera su Tolstoj, ma a me interessava il rapporto con le riflessioni iniziate da Gramsci poco dopo, nel 1929, nel carcere di Turi. A me, il *literaturnyj byt* sembra un concetto allo stesso tempo più ampio e più ristretto rispetto a Gramsci. Più ampio perché prende in considerazione non solo (e non tanto) la classe sociale di riferimento in rapporto all'evoluzione delle relazioni sociali nel loro complesso, ma anche l'articolazione del mercato letterario e l'intero insieme di problemi e condizionamenti strutturali con cui si confronta l'attività scrittoria (ma anche condizionamenti particolari. Ad esempio: le fasi di scrittura de *I cosacchi* sullo sfondo della competizione letteraria di Tolstoj col fratello). Ma il *literaturnyj byt* è anche più ristretto rispetto a Gramsci, perché non contempla alcun problema di egemonia e di consapevole politica culturale, ma si limita a mettere in relazione le specifiche condizioni di vita degli intellettuali con le dinamiche evolutive della loro produzione letteraria.

Ma basta con Ejchenbaum, non vi voglio così tanto male... Torniamo a Gramsci, nei cui *Quaderni*²⁶ si trovano spunti utilissimi per comprendere le dinamiche di sviluppo di qualsiasi cultura: come il ceto intellettuale si viene a creare, la dialettica fra continuità e frattura, dove gli intellettuali nuovi rispondono alle classi sociali emergenti che li hanno prodotti ma allo stesso tempo non possono non rapportarsi alle corporazioni intellettuali che li hanno preceduti e che continuano ad esistere e ad eserci-

²³ B. Ejchenbaum, *O literature: Raboty raznych let*, Moskva 1987, p. 521.

²⁴ Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I: Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma 2010 e ed. segg.

²⁵ B. Ejchenbaum, *O literature*, cit., p. 430.

²⁶ Vedi, in particolare, A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale e Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma 1977 e ed. segg.

tare la propria influenza (l'esempio più evidente è quello della corporazione ecclesiastica, almeno nella storia intellettuale italiana). E qui vi beccate un'altra digressione, perché abbiamo toccato un elemento metodologico per me fondamentale, e non solo in relazione a ciò di cui stiamo parlando ora: 'continuità' e 'frattura' devono essere sempre due canali 'paralleli' e 'complementari' per interpretare qualsiasi fenomeno culturale, proprio come noi siamo in grado di percepire la profondità dello spazio perché vediamo attraverso due occhi fra loro dislocati. Ora possono prevalere gli elementi di continuità, ora quelli di frattura, ma bisogna studiarli sempre in simultanea per ottenere una visione — per così dire — 'stereometrica' dell'oggetto studiato.

Facciamo l'esempio di Puškin: è chiaro che uno degli elementi della sua grandezza sta nel risolvere problemi di poetica, di linguaggio, di costruzione dei personaggi attorno a cui la letteratura russa si accapigliava da cent'anni, dai tempi di Lomonosov in poi (sull'ideologia torno poi). La letteratura russa — lo dico per chi non è del ramo — ai tempi di Puškin era giovane, capace di svilupparsi velocemente perché priva di quella enorme zavorra inerziale con la quale gli intellettuali italiani contemporanei di Puškin non potevano non fare i conti: di qui la possibilità che ha avuto Puškin — ma che non si sarebbe mai potuta dare a un ipotetico Puškin italiano — di porsi come coronamento riassuntivo di un'intera tradizione, risolvere i problemi che quella tradizione poneva, e allo stesso tempo rappresentare un elemento di frattura radicale, sperimentare, come diceva Miša, ossia creare gli elementi base per un ciclo letterario completamente nuovo; un ciclo dove ci sono Lermontov e Tolstoj, Dostoevskij e Čechov: tutte rifrazioni prismatiche della gran luce bianca puškiniana...

C'è poi un altro motivo per cui a Puškin e Lermontov, Tolstoj e Dostoevskij era dato fare cose che nel contesto della cultura italiana dell'Ottocento sarebbero state impensabili. Come diceva Gramsci, gli intellettuali italiani avevano una vocazione cosmopolita, mancava loro una qualsivoglia tradizione nazional-popolare: per secoli l'Italia non ha avuto un sistema politico centralizzato come le monarchie europee a partire dalla prima età moderna, ma

era fondamentalmente la sede del papato; gli intellettuali italiani, utilizzando questo 'volano papale' assolvono a una funzione cosmopolita e, quando perdono quella, faticano tantissimo a recuperare un ruolo nazional-popolare, ossia a diventare i rappresentanti organici di un sistema di istanze sociali e di lotte politiche 'endogene': non a caso, quando nel Settecento in Europa nessuno sa più che farsene degli intellettuali cosmopoliti vecchia maniera, l'Italia è confinata alla produzione di cantanti castrati, avventurieri e imbroglioni che sfruttano la tradizione dell'"italiano a giro per il mondo". Il sistema di selezione degli intellettuali si era strutturato definitivamente nel Cinquecento e lì era rimasto a vegetare, senza la minima capacità di assolvere funzioni organizzative e connettive di una cultura nazionale, di tradurre in termini di politica culturale di un DNA identitario in via di formazione.

È la vera tragedia della cultura italiana: intellettuali che ormai in pieno Ottocento hanno un'identità di casta impermeabile e ormai totalmente anacronistica, come *jinn* chiusi nella bottiglia... Gente che nella lingua, nelle rappresentazioni, nell'ideologia si sentiva — non poteva non sentirsi — molto più affine a Pietro Bembo e a Baldassarre Castiglione di quanto potessero condividere le istanze della propria nazione lì e ora, o meglio, all'articolazione delle dinamiche, delle contraddizioni socio culturali di un'Italia che si stava formando come nazione proprio in quel momento. Poi, come intellettuale puoi stare con chi vuoi: coi nobili o coi cafoni, coi borghesi o coi proletari, ma almeno un apparato visuale che ti permette di identificare le pedine in gioco, e che cavolo, ce lo dovrai pure avere, per scegliere con chi stare!

Una cosa, ad esempio, che mi ha sempre colpito molto dell'analisi di Gramsci è quando dice: "Tutta la vita intellettuale italiana" di tendenza progressista "fino al 1900 è semplicemente un riflesso francese, dell'ondata democratica francese che ha avuto origine dalla Rivoluzione del 1789: l'artificialità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla Rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si

“parlava” come se tali premesse fossero esistite”²⁷. Insomma, è come quando ti tagliano un braccio e continui a sentire che ti fa male... Anzi, quel ‘braccio’ gli intellettuali italiani non lo avevano mai avuto: è un braccio illusorio che non può afferrare nulla della vita reale, una sorta di proiezione virtuale, di compensazione nei confronti di una cultura realmente condivisa e capace di sviluppo organico, che in Italia era assente perché possibile solo in seguito a grandi rivolgimenti popolari, come la Rivoluzione francese.

Naturalmente Gramsci, quando parla di letteratura, si rivolge soprattutto al passato, fino al tardo Ottocento, e tocca la letteratura contemporanea in modo randomico, né avrebbe potuto fare diversamente, chiuso com’era nelle galere fasciste. Come esempio degli sviluppi potenziali che l’analisi gramsciana poteva avere nell’analisi della cultura italiana del Novecento, permettetemi di gettare sul piatto un ennesimo nome: Pier Paolo Pasolini, che citava anche lui volentieri il passo gramsciano da me riportato. Non parlo del Pasolini più noto, quello degli anni Settanta, ma dei suoi saggi degli anni Cinquanta e Sessanta, raccolti nei cicli *Passione e ideologia* ed *Empirismo eretico*²⁸ ci troverete spunti davvero eccezionali su come il gramscismo possa venire attualizzato per interpretare le dinamiche di sviluppo della letteratura e l’evoluzione dei gruppi intellettuali nel corso del Novecento italiano (fra l’altro, negli anni Sessanta, Pasolini accarezzava ‘l’antico sogno’ di fare un film sulla vita di Gramsci). In particolare, mi paiono illuminanti le sue riflessioni sullo sviluppo della lingua italiana letteraria in relazione al mutare progressivo dei centri in cui essa viene prodotta e delle relazioni sociali che essa è chiamata a esprimere.

Pasolini, fra l’altro, partendo dalle osservazioni gramsciane sulla lingua, approfondisce in modo a mio parere preziosissimo le teorie sull’‘omologia’ di un altro noto teorico marxista della letteratura, molto in voga allora: Lucien Goldmann. Cosa dice Goldmann? Dice che tra le strutture del mercato capi-

talista e quelle del romanzo come forma letteraria esiste “un’omologia strutturale” diretta: ad esempio, l’impeto di affermazione del personaggio coesivo del romanzo ottocentesco è “omologo” all’arrivismo dell’eroe dell’industrializzazione, ossia ne traduce l’essenza in un’altra struttura, in quella narrativa appunto²⁹. Non che a Pasolini la teoria dell’omologia sembri sbagliata, ma ritiene però che sia ingenuo e limitante ridurre la struttura del romanzo al suo mero contenuto: un romanzo non è il suo contenuto, non si può prescindere dalla lingua, ossia dal “momento stilistico”, perché è proprio su quello che si fondano le più profonde gerarchie di valore di un’opera letteraria. L’omologia non è concepibile come questione che riguardi solo il contenuto: “La reale struttura di un romanzo non mi pare collocarsi nel suo campo semantico [...], ma nel suo campo linguistico. Per me, se c’è omologia tra struttura sociale e struttura romanzesca, tale omologia va ricercata confrontando la struttura sociale con la struttura linguistica del romanzo, o, nella fattispecie, con la sua struttura [...] stilistica”³⁰. E qui sarebbe interessante fare un parallelo con gli antimarxisti Skinner e Pocock quando parlano della necessità di legare il contenuto ideologico al linguaggio.

Fra l’altro, la letteratura russa è una palestra ideale per la caccia alle omologie fra stile e ideologia, proprio perché fra Sette e Ottocento la lingua letteraria russa si sta facendo con un dinamismo e una duttilità che la lingua italiana, con tutte le sue stratificazioni, si poteva sognare. Un esempio perfetto è l’operazione che fa Nikolaj Karamzin nel momento in cui, dopo la Rivoluzione francese di cui era stato testimone diretto, si rende conto che, se non vuoi la rivoluzione anche a casa tua, devi stabilizzare la società russa attraverso la cultura: devi creare forme di identità condivisa spacciandole per patrimonio della nazione nel suo complesso, ma fondandole in realtà sulle rappresentazioni, sull’ideologia e sui pregiudizi anche linguistici dell’unico ceto sociale in grado da fare da baricentro stabilizzante, ossia

²⁷ A. Gramsci, *Letteratura*, op. cit., p. 73.

²⁸ Ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, I, Milano 2008.

²⁹ Cfr. L. Goldmann, *Il Dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei “Pensieri” di Pascal e nel teatro di Racine*, Bari 1971; Idem, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano 1967.

³⁰ P. P. Pasolini, *Saggi*, op. cit., p. 1402.

la media nobiltà terriera di provincia³¹. Del resto, l'unico pubblico più o meno di massa era quello: i contadini erano analfabeti, i mercanti leggevano solo testi religiosi settari, l'aristocrazia parlava in francese ed era numericamente esigua, ed ecco che Karamzin s'inventa la storia della povera Lisa, che non è affatto una contadina, ma una piccolissima nobile, spacciata però per contadina perché, nel suo destino sociale, deve rappresentare la nazione tutta. Anche la lingua karamziniana serve a quello: la scala stilistica costruita da Michail Lomonosov mezzo secolo prima viene sfrondata del suo piano alto, solenne, che intimidisce il lettore *midcult*, e da quello basso, volgare e burlesco quando non apertamente osceno, che a quello stesso lettore sembra 'repellente' e socialmente mortificante. L'idea è semplice ma funziona: mantenersi su un piano stilistico mediano, infranciosandolo a tutti i livelli, dato che il francese, per i bifolchi di provincia, era la lingua 'fica' per eccellenza, dotata di un prestigio sociale indiscutibile, in cui era gratificante calare le proprie rappresentazioni...

M.V. Sono considerazioni interessanti, anche perché attorno a questa cosa c'è un gran dibattito fra gli storici della lingua letteraria russa: c'è chi, come Boris Uspenskij, sostiene che Karamzin abbia costruito il suo stile su esempi reali, secondo l'uso linguistico dei salotti mondani, mentre secondo Viktor Živov nessuno parlava realmente così come scriveva Karamzin³². La tua posizione è chiaramente più vicina a quella di Živov...

G.C. ... e a quella di Maksim Šapir, che anche considera la lingua karamziniana un esperimento fatto a tavolino.

M.V. Esatto. Si è trattato di un'invenzione assai felice, perché così Karamzin è riuscito a convincere i russi che quella è la lingua che 'devono' parlare, e che anzi quella è la lingua in cui essi 'davvero' parlano...

G.C. E a quel punto loro cominciano davvero a parlarla! Quando si dice: "l'invenzione della tradizione", anche se io ho il sospetto che i nobili di provincia parlassero non come Karamzin, ma come gli eroi di Gogol': Sobakevič, Nozdrëv, oppure come il capitano Lebjadkin...

M.V. È stata un'operazione geniale anche dal punto di vista imprenditoriale, dato che per due anni Karamzin ha pubblicato una rivista di successo...

G.C. La vera grande rivoluzione in una letteratura moderna: quando il libro finalmente si svincola dai rapporti di mecenatismo e diventa una 'merce'!

D.R. Sì, però non è che uno di punto in bianco s'inventa una lingua dal nulla...

M.V. No, certo, non dal nulla: il materiale linguistico da assemblare esisteva eccome, ma la vera invenzione è la norma assemblata e presentata come già esistente. Già nelle *Lettere di un viaggiatore russo*, Karamzin dichiara ai nobili che la letteratura — solo la letteratura — dev'essere la fonte di tutte le rappresentazioni: non solo di quelle estetiche, ma anche e soprattutto delle norme di comportamento sociale ed emotivo.

G.C. Dato che fra poco ci buttano fuori, vorrei concludere con un paragone a mio parere molto interessante fra il ruolo degli intellettuali italiani così come lo descrive Gramsci e la situazione in Russia all'indomani della fallita rivolta decabrista, quando — a differenza che in Italia — la questione del ruolo 'nazional-popolare' della cultura viene scoperto eccome: lo stesso Gramsci è ammirato dalla lucidità e dalla determinazione con cui Tolstoj e Dostoevskij trattano il problema, e li paragona a un Manzoni chiuso nel proprio elitismo cattolico di mero paternalismo nei confronti degli 'umili'. Nel dibattito intellettuale russo, al contrario, diventa dominante il problema dello scollamento fra elite colta e masse popolari, del ruolo positivo o meno delle riforme di Pietro il Grande, del *Sonderweg* russo... Non fanno

³¹ G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. I, op. cit., p. 175 e segg.

³² Cfr. V. Živov, *Istorija jazyka russoj pis'mennosti*, I-II, Moskva 2017.

altro che pensare a questo, a partire da Pëtr Čaadaev in poi, e in realtà si era cominciato anche prima, ai tempi delle guerre napoleoniche con Aleksandr Šiškov, col Karamzin dell'*Appunto sulla vecchia e nuova Russia*, col mito di Minin e Požarskij. Penso che ciò sia stato possibile perché in Russia esisteva una secolare storia nazionale condivisa, una statalità pervasiva e omologante almeno dai tempi di Pietro il Grande: può piacere o non piacere, ma è un fatto che esistesse un campo condiviso sia di storia nazionale percepita che di statalità; e poi esisteva una fortissima identità confessionale (ortodossa): tutti elementi assenti in Italia.

D.R. Intendi dire che in Italia non ci fosse una forte identità confessionale (cattolica)?

G.C. Certo che in Italia c'era una fortissima identità confessionale cattolica, ma a differenza di quella ortodossa, non si configurava come potenziale collante di un'identità nazionale: al contrario, inseriva gli intellettuali nel circuito primariamente transnazionale e globalizzato di una Chiesa universale, dove peraltro si utilizzava una lingua franca. La presenza del Papato come centro culturale egemone e primo produttore di intellettuali in Italia ha se mai ostacolato la creazione di una cultura nazionale.

Tornando alla Russia, esisteva anche un ceto intellettuale poco numeroso, organicamente legato alla classe nobiliare-terriera, ma di formazione recente e quindi privo di un peso inerziale che ne condizionasse e limitasse troppo lo sviluppo; alla fine, il sommo scrittore Russo, Puškin, era e si sentiva fino al midollo un membro della nobiltà terriera, ma è proprio lui, nel suo periodo maturo, che pone il problema di come cominciare a costruire una nuova cultura nazionale condivisa: certo nel segno di una continuità col passato (si tratta pur sempre di un allievo di Karamzin), ma una cultura che ora avrebbe dovuto necessariamente coinvolgere strati molto più ampi della società, trovare un tessuto connettivo identitario potenzialmente capace di allargarsi a tutta la nazione, in prospettiva addirittura alle masse contadine (e questo nel contesto di una perdurante e pervasiva servitù della gleba). Penso al suo lavo-

ro sulla lingua letteraria, sfrondata dagli stereotipi classicisti e sentimentalisti e arricchita di elementi popolari; penso alle parti urbane e plebee del *Cavaliere di Bronzo*, dove i destini dei ceti subalterni sono inclusi nella grande narrazione imperiale; penso alla riflessione portata avanti nel *Boris Godunov* su come i nodi storici irrisolti si riverberano poi sul destino di un Paese, generazione dopo generazione; penso a Tat'jana Larina, modello etico per un nuovo legame nazionale, che dà il due di picche a Onegin spiegandogli che non puoi fondare la tua felicità tradendo chi si fida di te; penso alla poesia come incessante plasmatrice di civiltà e di valori condivisi, che si erge più alta della colonna di Alessandro, che è superiore allo Stato e alla gloria militare ed è capace di attirare come un potente magnete le masse che percorrono il sentiero popolare, che mai si coprirà d'erba...

La cultura nobiliare per lui, come per Karamzin e prima ancora per Ščerbatov (insomma, per tutti i mastodonti della fronda gentilizia), vuol dire tradizione di autonomia e di libertà etica nei confronti del potere imperiale, perché se lo zar non ascolta il saggio consiglio dei nobili diventa un tiranno. Ecco: il suo è un tentativo grandissimo e impossibile di traghettare il lascito di questa cultura nobiliare, senza la quale lui non riesce a immaginare la Russia, in un'epoca nuova. Di nuovo la dialettica fra continuità e frattura, vi ricordate? Anche qui cade a fagiolo Gramsci, che riflette su come il "vecchio uomo", si renda capace di pensare e descrivere il cambiamento — anche se in negativo — prima che il "nuovo uomo", ossia quello nato sulla base dei nuovi rapporti, sia capace di esprimersi in arte: "è un 'canto del cigno' che spesso è di mirabile splendore" (Gramsci pensa alla *Commedia* di Dante): "il nuovo vi si unisce al vecchio, le passioni vi si arroventano in modo incomparabile, ecc."³³.

Quello di Puškin era chiaramente un tentativo destinato a fallire, ma che esso fosse il punto di raccordo fra due cicli storici, lo intuivano anche i rappresentanti più acuti della generazione successiva, già protesi verso forme radicalmente democratiche e inclusive di modernizzazione nazionale: quando

³³ A. Gramsci, *Letteratura*, op. cit., p. 11.

Belinskij scrive che l'*Onegin* è l'“enciclopedia della vita russa”, non vuol dire che è una specie di elenco del telefono di tutto quello che fanno i russi, ma allude all'Enciclopedia di d'Alembert e a quella di Hegel, ossia vuol dire che l'*Onegin* fa entrare il materiale della 'vita russa' in una dimensione filosofica e universalmente umana da cui essa era sempre stata esclusa, in quanto pura 'empiria' indegna di storia.

Ma il tempo a noi concesso è terminato, ahimè: i custodi ci fanno segno che devono chiudere Palazzo Du Mesnil. Perciò vi propongo di trasferirci tutti all'Antica vineria di Borgo Vergini, dove gli stimati colleghi Aglianico e Catalanesca ci attendono per proseguire *ad libitum* il nostro simposio...

◇ *Literature and History. A Discussion on Possible Approaches* ◇

Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev

Abstract

The texts presented here are the transcription – later enriched in the editing phase – of the round table *Literature and History. Possible Approaches*, which took place on 16 May 2024 as part of the courses of the PhD programme in Literary, Linguistic and Comparative Studies at the University of Naples L'Orientale. The round table was attended by four Italian scholars specialising in Russian studies, respectively from L'Orientale, Sapienza University of Rome, University of Milan, and the University of Salerno, together with PhD students from the Neapolitan university and the other universities involved.

Keywords

Literature and History, Round Table, Methodological Debate, Russian Studies.

Authors

Guido Carpi holds the position of full professor in Russian Literature at the University of Naples L'Orientale. He is the author of numerous scholarly works, including the monograph *Dostoevskii as Economist* (2012, in Russian), a two-volume *History of Russian Literature* (2010, 2016, in Italian), a *History of Russian Marxism* (2016, in Russian), a *History of the Russian Revolution* (2017, in Italian), and a biographical study dedicated to Vladimir Lenin (2024, in Italian). He has also curated an anthology of writings by Maksim Shapir, addressing verse theory and literary theory, presented in Italian (2013).

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Studies at Sapienza University of Rome. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between literature, architecture and landscape; popular culture, folklore and mass culture; microhistory, politics and practices of everyday life; critical theory and cultural theory; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat. Journal of Slavic Cultures” and the author of the books *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917* (2018) and *A Cruel Romance. Aesthetics and Politics of Folklore in 20th century Russia* (2023).

Damiano Rebecchini is Professor of Russian Literature at the University of Milan. His research interests include Russian literature of the 19th century, the history of reading, and the Court Culture in Russia. He is the author of *Il business della Storia. Il 1812 e il romanzo russo della prima metà dell'Ottocento fra ideologia e mercato* (2016) and co-editor with Raffaella Vassena of the volumes *Reading in Russia. Practices of Reading and Literary Communication, 1760-1930* (2014) and *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia* (3 vols, 2020-2021). In recent years, his research has been focusing on the education of Tsar Aleksandr II.

Mikhail Velizhev (b. 1980) is a specialist in Russian and European intellectual history and in the history of Russian literature, Associate Professor of Russian Literature at the University of Salerno, Italy. His research interests include the history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, the history of political thought, the methodology of the human sciences, and microhistory. He has published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev's Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0** 

© (2024) Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev

Теория в гуманитарных науках: функции и практики.

Разговор Михаила Велижева и Андрея Зорина

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 277-288 ◇

АНДРЕЙ ЗОРИН – профессор Оксфордского университета (Англия), один из ведущих специалистов по истории русской литературы, интеллектуальный историк, пишущий и размышляющий над вопросами методологии гуманитарного знания. Наш разговор продолжает издательскую линию, намеченную в предыдущем выпуске журнала "eSamizdat" и связанную с рефлексией о теоретических основаниях филологической и исторической науки. Год назад мы обсуждали микро-историю с проф. Карло Гинзбургом, на этот раз мы предлагаем вниманию читателей разговор с ученым, чья профессиональная биография в равной степени связана с Россией и западным миром. Пользуясь случаем, мы благодарим Марию Емельянову за расшифровку интервью.

МИХАИЛ ВЕЛИЖЕВ

ЗАЧЕМ НУЖНА ТЕОРИЯ?

Михаил Велижев. Первый вопрос: зачем историку размышлять о собственной методологии? Мне кажется, здесь важно оговорить, что существует огромное количество специалистов, которые занимаются конкретными сюжетами – национальными или даже транснациональными, интерпретацией отдельных исторических фактов – и при этом не задаются вопросом о том, зачем нужна теория. Часто метод воспринимается как нечто само собой разумеющееся: можно заниматься позитивистской наукой, в лучшем смысле этого слова, но без всякой теории. Другое дело, что, если мы хотим, чтобы нас читали не только те, кто занимается нашей же областью исследований, мы должны размышлять о том, какую пользу наша работа способна принести другим гуманитарным дисциплинам. И это неизбежно подводит нас к

теории, не только к тому, к каким заключениям мы приходим, но и к тому, как мы строим наши разыскания, что мы делаем с материалом. Как Вы думаете?

Андрей Зорин. Я с Вами согласен, но Ваш ответ охватывает только один круг вопросов, касающийся прагматики текста. Кроме заботы о потенциальных читателях и расширении их круга, есть еще аспекты, связанные с самой работой и ее содержанием. Прежде всего, существует известная мысль, она была сформулирована уже больше 100 лет назад, что если ты не рефлексируешь собственные теоретические предпосылки, то твоя работа не становится тем самым чисто эмпирической. Она все равно основывается на каких-то более общих теоретических подходах, просто сформулированных кем-то другим, что совершенно нормально, а тобой не отрефлексированных, что много хуже. Даже если ты составляешь справочник или публикуешь архивные документы, все равно встают вопросы, что включать, а что нет, что публиковать и комментировать, а что оставить без внимания и почему, что ты вообще ищешь в архиве. Все равно твоя работа отвечает на какие-то вопросы, и она начинается с постановки исследовательской задачи. Если ты сам не в состоянии это отрефлексировать, значит ты работаешь с моделями, как правило, наиболее общепринятыми в твоём ближайшем кругу. Совершенно не обязательно вносить вклад в теорию, кто-то хочет и может такой вклад внести, а кто-то нет, но продумывать и артикулировать хотя бы для себя предпосылки, на которых основана твоя работа, по-моему, важно. Я уже не говорю, что все мы пользуемся какой-то терминологией. Полезно задаваться вопросом, в каком значении ты употребляешь те или иные

слова и почему, откуда они взялись. Иначе тебя могут понять совершенно превратно. Еще Мольер заметил, что человек говорит прозой, но сам этого часто не знает. Ученому лучше работать осознанно.

М.В. Я согласен с Вами, и вот что ещё интересно: часто интерес к теории банализируется. Есть такая ходовая схема: берётся некая модная теория, и затем с трудом, с мучениями, собственный материал как-то под неё подстраивается. Мне всегда казалось, что теория должна работать обратным образом: разные теоретические подходы позволяют лучше интерпретировать собственный материал. Вообще представление о том, что теория нужна только потому, что она модная, потому что все занимаются ею, — это, конечно, абсурд. Наш материал всегда остаётся просто материалом, пока мы не зададим ему вопросы. Откуда брать эти вопросы? Методология или теория как раз и представляет собой набор вопросов к материалу. И наша задача — понять, какие вопросы нам самим интересны, какие нам представляются более релевантными и позволяют достичь лучших научных результатов.

А.З. Я тоже так думаю. Теоретическая рефлексия, продумывание предпосылок и прочее необходимо прежде всего для того, чтобы лучше понять материал, соединить исследователя и материал. Вы правильно сказали, что пока ему не заданы вопросы, материал остается мертвым. Есть ещё одна сторона дела. Мы с Вами всё-таки занимаемся историей. Всё, о чём мы говорим, было давно, все уже умерли, и вопрос “Почему это может быть интересным?” существенен. Если им не задаваться, есть риск влезть в совершенно интеллектуально нерелевантную проблематику. Впрочем, это еще полбеды сравнительно с противоположной опасностью — начать навязывать материалу собственную сегодняшнюю проблематику, — искусственно подгонять его под готовые конструкции, впихивать материал в теории как в Прокрустово ложе. Это происходит тогда, когда ты в своих теоретических предпосылках видишь не вопросы, а ответы.

То есть если теория помогает тебе корректно поставить вопрос, связать специфику материала с тем, что для тебя актуально, это, на мой взгляд, профессиональное отношение к теории, которое повышает уровень твоего анализа. Если же ты приносишь в предмет ответы, заданные теорией, то дело плохо, потому что ты увидишь в давних текстах и событиях своё отражение и ничего нового и важного никогда не поймешь.

М.В. Да, это и есть классический пример презентизма, описанный Франсуа Артогом¹.

А.З. Да, конечно. Презентизм очень удачный термин. Он и неплодотворен, и нарциссичен.

ТЕОРИЯ И ГУМАНИТАРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

М.В. Еще один важный сюжет — проблема исторического образования, которую отчасти пытаются решить журнал, для которого мы записываем интервью (“eSamizdat”). Это вопрос о том, как молодые исследователи и аспиранты должны работать с теорией. Итальянская система образования, особенно в области истории и филологии, не очень расположена к теории. Теоретических курсов мало, а курсы скорее историко-литературные или просто исторические. Мои коллеги, научные руководители, сталкиваются с очевидной проблемой: при колоссальных требованиях к публикационной активности, которые необходимы для получения рабочего места, у аспирантов просто нет времени, чтобы оглядеться, почитать книги, которые, возможно, напрямую не касаются их материала, но относятся к другим эпохам, другим сюжетам. С Вашей точки зрения, нужны ли курсы по теории для историков и филологов? Если нужны, то как их разумно устроить? И третий вопрос, который касается Вашего опыта: как это было устроено в тех институциях, в которых Вы работали, например, в Шанинке (Московской школе социальных и экономических наук) и Оксфордском университете?

¹ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris 2003.

А.З. Вы подняли множество разных вопросов, и, прежде всего, поставили вопрос о прагматике. Вы правильно ограничили его, так как речь идет именно о *postgraduate education* (магистратуре и аспирантуре), то есть о студентах, которые приняли или принимают решение стать профессиональными гуманитариями. Бакалавриат — это совсем другая тема. Действительно при нынешней катастрофе на рынке труда молодой ученый сталкивается с бессмысленными и непропорциональными требованиями к собственной публикационной активности. Это, конечно, связано и с бюрократизацией процесса академической жизни, недоверием к экспертизе, с тем, что добросовестность принимающего решения вызывает сомнения и усиливается роль формальных показателей. Однажды, когда я участвовал работе комитета по отбору претендентов на преподавательскую должность, мы обсуждали кандидатуру довольно молодого коллеги, у которого на момент подачи заявления было одиннадцать книг. Я сказал, что, с моей точки зрения, этого достаточно, чтобы его не включать в шорт-лист. Другие члены комитета, в общем были со мной согласны, но сказали, что при таких данных не включить соискателя в шорт-лист мы не имеем права. Интервью прошло, и всем все стало ясно мгновенно. Конечно, этот бедняга пал жертвой помешательства на количественных показателях. Может быть, если бы не эта ударная возгонка, он мог бы написать что-то хорошее и достойное. Очень неглупый сам по себе был человек. Кстати, естественные науки от этого страдают не меньше, чем гуманитарные.

М.В. Как, на Ваш взгляд, можно решить эту проблему? Как должны быть устроены курсы по теории, которые могли бы сделать работу аспиранта более осмысленной?

А.З. Никакая перестройка курсов не решит проблемы бюрократизации образования. Это требует институциональных решений, скорее всего, на государственном или надгосударственном уровне. Что касается курсов, понимаете, Оксфорд, как и

английская система высшего образования в целом, всегда были довольно настороженны к теории. Однако сейчас это меняется. У нас на факультете в магистратуре есть обязательные курсы по теории. Можно выбрать между теорией литературы и сравнительным литературоведением (*comparative literature*). Эти курсы дополняют специализированную подготовку. Здесь, однако, возникает очевидная проблема. Теория литературы многообразна и велика, и невозможно вместить её всю в рамки одного курса. Увеличение его объёма неизбежно выдавит специальные курсы, которых и так не хватает. В результате теоретический курс представляет собой пробежку по методам исследования от формализма до современных антиколониальных исследований — насколько это полезно, судить не берусь. В моей собственной практике, на нашей кафедре, я практикую другой подход. Не каждый год, но несколько раз мы организовывали теоретический семинар, на котором каждый участник, пишущий магистерскую или аспирантскую диссертацию, рассказывает о теоретических проблемах, с которыми он сталкивается в своей работе. Во-первых, это помогает ему самому глубже обдумать эти самые вопросы. А других участников семинара это знакомит с теоретическими концепциями, к которым они сами не обращаются. Я не стремлюсь добиться от магистрантов или аспирантов вклада в теорию, но хочу, чтобы их работы были теоретически отрефлексированы. Организация такого семинара, конечно, зависит от наличия критической массы аспирантов и магистрантов (нужны минимум 4-5 человек), заинтересованных в такой дополнительной нагрузке.

М.В. Мне кажется, это самое сложное. Действительно, каждый историк, размышляющий над собственным методом, имеет свои предпочтения в области теории. И, разумеется, здесь принцип плюрализма является базовым. Тем не менее, я хотел бы спросить: если бы Вы строили курс по теории, то о каких теориях Вы говорили бы? Мне хотелось бы немного отойти от теоретического к более эмпирическому уровню. С Вашей точки зре-

ния, для аспиранта, который занимается историей русской культуры в её связях с европейской, какие теории если не обязательны, то желательны?

А.З. Тут есть две разных проблемы. С одной стороны, молодому человеку, входящему в профессию, полезно быть в курсе текущих дебатов и разбираться в актуальных теориях. С другой стороны, я могу преподавать только то, что сам считаю интересным и плодотворным. Я бы не стал, например, преподавать деконструкцию. Я готов согласиться с тем, что это очень полезно, и может привести к серьёзным интеллектуальным результатам. Я лично знаю людей, которым доверяю и которые так думают. Тем не менее, я не стану этого преподавать, потому что молодые люди ничему от меня в этой области не научатся.

М.В. Андрей Леонидович, но это отрицательное определение: то, что Вы *не* будете преподавать. Давайте перейдем к положительному.

А.З. Мои интересы связаны с историзацией и контекстуализацией текстов и событий. Я бы, безусловно, преподавал антропологический подход к литературе и истории. Я давний приверженец гирцевской антропологии, которая сегодня иногда воспринимается как устаревшая, но мне кажется до сих пор недооценённой. Я бы, конечно, преподавал бы микро-исторические подходы. И, наверное, останавливался бы на дисциплинах, связанных с человеком в истории: истории эмоций, интеллектуальной истории. Из очень модного, мне кажется вполне перспективной социология Пьера Бурдьё. Я понимаю, как можно с этим работать и что это может дать. Когда аспиранты хотят, чтобы я руководил их диссертациями, я обычно смотрю, какие теоретические модели их привлекают. Я стараюсь, чтобы мои рамки были достаточно широкими. Но, наверное, если какой-то молодой коллега скажет, что хочет опираться на нео-фрейдизм или на Дерриду, я отвечу, что это похвально, но есть и другие руководители, которые могут помочь ему лучше, чем я.

Кормя двуглавого орла... и Появление героя: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

М.В. Сейчас я бы перешел к вопросам, связанным с Вашими книгами — прежде всего с двумя: *Кормя двуглавого орла...* и *Появление героя*². Как их читатель, я не могу не отметить двойную функцию методологических и теоретических предисловий к этим работам. С одной стороны, они проясняют Ваш подход и позволяют понять, какие шаги, связанные с анализом конкретного материала, Вы предпринимаете в дальнейшем. Но, конечно, нельзя сбрасывать со счетов и вторую функцию, а именно, разговор о конкретной методологии. В первом случае — об истории идеологии, во втором — об истории эмоций. Вы не только проясняете смысл того, что делаете, но и вводите в научный оборот теоретические принципы двух гуманитарных субдисциплин. Почему Вы решили писать Ваши книги именно так, а не иначе? Как сделать, чтобы введение органично связывалось с тем, что за ним следует? Так, чтобы не создавалось впечатление, будто введение существует отдельно, а дальнейший анализ — отдельно. Я сам сталкивался с этой проблемой, когда писал книгу о Чаадаеве³. В итоге я не стал писать большого методологического введения, а к каждой главе предпослал небольшой фрагмент с экспликацией метода. Это было связано с тем, что теорий, к которым я обращался, было довольно много, и я понял, что не смогу изложить их в рамках одной вступительной главы. Каков Ваш собственный опыт?

А.З. Если речь идет об этих двух монографиях, то роль теоретических введений в них разная. В первой моей книге про идеологию не было теоретических амбиций. Слово 'идеология' было совершенно затаскано, и во введении я хотел объяснить русскоязычному читателю свой подход к пробле-

² А. Зорин, *Кормя двуглавого орла...: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века*, Москва 2001; Он же, *Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века*, Москва 2016.

³ М. Велижев, *Чаадаевское дело: Идеология, риторика и государственная власть в николаевской России*, Москва 2022.

ме, который был относительно нов в российском контексте, но в более широкой перспективе не претендовал на особую оригинальностью. Я тоже нарвался на упрек, что это не имеет отношения к дальнейшим частям. По остроумной метафоре критически отозвавшейся о моей книге Дины Хапаевой, “я не пустил гостя дальше прихожей”, то есть ссылаясь на Клиффорда Гирца только во введении. Я не готов принять этот упрек. Мне кажется, что обоснованный во введении взгляд на идеологию как на систему метафор вполне реализован на протяжении всей книги. И без теоретического введения читателю было бы трудно до конца понять, что я делаю в исторических главах. Поскольку Гирц никогда не писал о российской государственной идеологии XVIII-XIX веков, я не видел необходимости его цитировать в основном тексте. Во введении я заявил общий подход к теме, а дальше уже применял его. . . Вторая моя книга устроена по-другому, поскольку там все-таки есть определенные теоретические амбиции. История эмоций — это довольно молодая дисциплина, ей сейчас около 40 лет, а когда я писал, было около 30. В центре ее внимания всегда были групповые переживания. Историкам эмоций удалось показать, что человеческие переживания носят культурный характер и соответственно принадлежат сообществам. На этом пути дисциплина добилась огромных успехов. Мне захотелось попробовать сделать следующий шаг и задаться вопросом, как в рамках групповых моделей эмоции оказываются возможными специфические индивидуальные переживания. Как говорить о внутреннем и личном, избегая беллетристики? Какой категориальный аппарат можно предложить для такого анализа? Мне казалось, что в этом подходе некоторая, хотя и ограниченная теоретическая новизна. Поэтому, естественно, мне надо было в исторических главах обращаться к теоретическим вопросам намного больше, чем я делал это в первой книге. Мне уже доводилось приводить один поучительный, на мой взгляд, пример из истории работы над ней. Во время изучения архива Михаила Муравьева мне удалось выяснить, что он писал жене в одни и те же дни по два разных письма — одно по-французски,

другое по-русски. Я никак не мог объяснить, зачем он это делает. Пятнадцать лет переписанный мной архивный документ лежал в ящике стола, потому что я не знал, как с ним работать. Потом я прочитал книгу Барбары Розенвейн *Emotional Communities in the Early Middle Ages*⁴, и вдруг мне все стало ясно. Очевидно, что раннее Латинское Средневековье находится предельно далеко от русского XVIII века, но ее теоретическая модель позволила мне вернуться к ранее непонятному материалу и истолковать его. Конечно, связь между теоретическим введением и историческими главами должна была здесь быть не то чтобы глубже, чем в первой книге, но отчетливей и эксплицитней прописана.

М.В. Андрей Леонидович, а что происходит при переводе ваших книг на английский язык?

А.З. Мне трудно судить. *Кормя двуглавого орла* . . . переведена полностью, а *Появление героя* оказалось слишком длинным. Мне пришлось сильно сократить текст для перевода, не столько из соображений экономии грантовых денег на оплату переводчика, а главным образом по содержательным соображениям. Книга, конечно, была затянута. Сначала я вообще написал 750 страниц, потом понял, что это издевательство над читателем и сократил до 570 страниц, что тоже слишком много. Но дальше я придумал целую теорию, почему её нельзя сократить ещё больше. Я объяснял (прежде всего сам себе), что у меня сверхкрупный план, при котором нужно быть очень подробным, чтобы важные детали не пропали и всё прочее. Мне вполне удалось себя в этом убедить. А потом пришлось готовить текст для перевода. Получилось 420 страниц и стало, на мой взгляд, только лучше. Книжка сильно выиграла от того, что ещё тридцать процентов текста ушло под нож.

М.В. Я думаю, что здесь уместно упомянуть Андрея Курилкина, редактора наших с Вами книг, который, мне кажется, является сторонником про-

⁴ B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca-London 2006.

дуктивного сокращения.

А.З. Да, Андрей — замечательный редактор: изумительный глаз, очень точное чутье. Он редактировал обе мои книги, и я ему бесконечно благодарен. Кроме того, приятно работать с редактором, который является таким профессионалом в деле, которым ты занимаешься.

М.В. Каковы были отклики на английские переводы Ваших книг?

А.З. Я получил много откликов англоязычных читателей на обе монографии: на первую больше, на вторую немного меньше. Общая реакция была очень позитивной, рецензенты хвалили. Но никто из них не обратил внимания на теоретические модели. Западных читателей заинтересовал анализ материала. В случае с *Появлением героя* я был чуть разочарован, мне бы, конечно, хотелось, чтобы некоторые мои теоретические идеи были замечены, но с другой стороны — если нет, значит, нет. Быть недовольным реакцией я не могу.

Толстой

М.В. Андрей Леонидович, мне кажется, в этот момент уместно перейти к тому, чем Вы сейчас занимаетесь: к Толстому. Вы написали краткую по объему биографию Толстого, которая вышла по-русски и по-английски⁵, и сейчас пишете книгу совершенно другого характера о том же авторе. Какова роль теории в Ваших нынешних исследованиях?

А.З. В биографии эта роль, наверное, не просматривается, хотя я все равно стремился самому себе отдавать отчет в том, что я делаю, каков мой подход, какие вопросы я задаю Толстому, зачем пишу? Но в книге для массового читателя леса убираются. Для меня разница между популярной и научной книгой заключается не в том, что в популярном тексте я свободен от обязательства гово-

рить что-то новое и знакомить читателя с результатами своих исследований, но в том, что в такого рода тексте я не могу приводить доказательства и вынужден просить читателя, чтобы он мне верил на слово. Один мой замечательный коллега сказал мне, что это разумный подход, но я переставил этапы работы. Надо было сначала опубликовать все статьи с подобной аргументацией, а потом написать популярную книгу, отослав тех, кому это интересно, к публикациям. В этом есть смысл. Я действительно поменял последовательность, потому что для меня биография была вхождением в тему. Но сейчас я пишу монографию и здесь мне бы хотелось проработать какие-то теоретические сюжеты. Для меня эта книга преемственна по отношению к *Появлению героя*. Там я писал о “пилотном выпуске” русской романтической личности — как она появляется и формируется. Сейчас я описываю высшую точку в развитии русской романтической личности. Преемственность того, что я вижу в Толстом, по отношению к ранней романтической традиции, на мой взгляд, чрезвычайно велика. Здесь я снова обращаюсь к соотношению культурных моделей и личного опыта в индивидуальном переживании. Я не хотел бы повторяться, но можно развить эту тему, поставив вопрос о соотношении автора и текстов.

М.В. Андрей Леонидович, какие теоретические книги Вы читали в последнее время? В связи с исследованием о Толстом, разумеется.

А.З. Я перечитываю классическую герменевтику. Толстой был современником Дильтея, для меня интересно, что они думали практически об одном и том же. И проблема *Erlebnis* была для Толстого не менее важна, чем для Дильтея. Я планирую начать с *Что такое искусство?*, прочитанного как автобиографический текст и попытаться применить теоретические модели, которые разрабатывал Толстой, к анализу его собственной жизни, философии и художественного творчества.

М.В. Андрей Леонидович, когда мы с Вами договаривались об интервью, Вы сказали, что ны-

⁵ А. Зорин, *Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения*, Москва 2020; A. Zorin, *Leo Tolstoy*, London 2020.

нешний Ваш интерес к теории гораздо ниже, чем был прежде. Всё-таки, из того, что Вы сказали, следует, что и в книге о Толстом будет теоретическое введение, возможно, не столь обширное, как в случае с *Появлением героя*, но тем не менее.

А.З. Ну да, но это немножко другой подход к теории. Здесь для меня теория — это часть истории. Толстой был теоретиком. Понимаете, Андрей Иванович Тургенев не был теоретиком, не были ими и герои *Кормя двуглавого орла*. . . Жуковский писал что-то теоретическое, но актуального значения его идеи не имеют. Толстой же был очень крупным теоретиком, недооценённым, потому что в своем главном эстетическом трактате он решал слишком много внешних задач, вносил туда много личного. Но в этом интересно разобраться. Я пытаюсь не применить какие-то теории к изучаемому материалу, а вытащить аналитические модели из самого материала, благо, он даёт такую возможность, и постараться на их основании анализировать тексты. Пушкин говорил, что художника надо судить на основании законов, им самим над собой признанных. Я не думаю, что надо кого-либо судить на основании каких-либо законов, во всяком случае, я не пытаюсь это делать. Но анализировать — да. Если заменить глагол ‘судить’ на ‘анализировать’, ‘интерпретировать’ или ‘обдумывать’, то, мне кажется, что этой формулой я и пытаюсь пользоваться.

АМЕРИКАНСКИЙ ОПЫТ

М.В. Теперь я бы хотел поговорить о Вашем опыте уже не как автора книг, а как учёного, который в какой-то момент оказался между двумя странами — Америка и Россией. Когда Вы, как историк, начали интересоваться теорией? Как изменилось Ваше отношение к теории, когда Вы стали ездить в Америку и знакомиться с теми авторами, которых Вы прежде читали, но которых не знали лично?

А.З. Я был продуктом далёкой периферии Тартуской школы. В профессиональном кругу, в кото-

ром я формировался, теорией было принято интересоваться. В Тарту ездили, Лотману смотрели в рот, и когда он приезжал в Москву с лекциями, висели на люстрах. Поэтому никак нельзя сказать, что я поехал в Америку узнавать, что существует теория. Тартусско-московская школа была одной из лидирующих в мировом масштабе. Но, тем не менее, в какой-то момент я почувствовал, что это меня перестаёт удовлетворять. У меня не было желания сжигать всё, чему я преклонялся, но я чувствовал потребность найти что-то, что, с одной стороны, было бы связано с этим и преемственно по отношению к этому, а с другой свободно от начавшего меня стеснять сциентизма. Потом мне невероятно повезло. Я попал на летнюю школу *East West School* в Париже для специалистов по XVIII веку из бывшего соцблока и западных стран. Это было одно бесконечное счастье и с научной и человеческой точки зрения. Я помню, как мы там познакомились и подружились с Ларри Вульфом, и до сих пор это для меня очень важные человеческие и профессиональные отношения. Но абсолютно главным событием, перекрывающим впечатления от Парижа, была встреча с Робертом Дарнтоном, великим историком французского Просвещения. Роберт, а он человек, наделенный необыкновенно сильной харизмой, рассказал мне о Гирце, о котором я, к своему стыду, к тому времени слышал, но никогда не читал, рассказал, как они ведут совместные семинары в Принстоне, и что его задача — это применять аналитические модели Гирца к истории, как он сделал в его знаменитой книжке *Великое кошачье побоище*⁶. Естественно, вернувшись из Парижа, я это всё прочитал внимательнейшим образом, и это меня профессионально сформировало на всю жизнь. Это был 1994 год, больше 30 лет прошло с этого прекрасного лета. Потом мне довелось встретиться с Гирцем, мы с ним разговаривали один раз. Я написал статью о Гирце и Лотмане, где сравнивал их модели, она в переработанном виде вошла в качестве теоретического введения в мою книгу, а полностью была опубликована в журнале *History*

⁶ R. Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, London 1984.

and Theory на английском языке⁷. Гирц прочёл её, и она ему понравилась. Лотману мне, к сожалению, её показать не удалось по уважительной причине, поскольку его уже не было в живых. По инициативе замечательного историка Лоры Энгельштейн, в Принстоне было организовано обсуждение статьи с участием Дарнтон, Лоры, и ещё нескольких ученых. Потом, за ужином, меня посадили вместе с Клиффордом, мы с ним поговорили, но меня никто не предупредил, что Гирц был необыкновенно застенчивым и молчаливым человеком. Вероятно, как профессиональный антрополог со своими информантами он как-то по-другому себя вел, но я был сильно фрустрирован. Он задавал мне вопросы, но на мои вопросы отвечал очень кратко, вообще был предельно любезен и мил, но я мало что от него добился. После ужина коллеги, включая Дарнтон, мне сказали: “Мы смотрели на Клиффорда, какой он был оживлённый, активный” — оказалось, у него была слава человека, который вообще не разговаривает. Поэтому в личном общении с Гирцем главным для меня был сам факт, что эта встреча состоялась, а не содержание разговоров. В смысле понимания личности Гирца решающую роль сыграла для меня не личная беседа, а его научная автобиография⁸. Когда я ее прочитал, я испытал в первый (и в последний) раз в моей жизни потребность немедленно перевести ее на русский язык. Я почувствовал, что мне важно было найти свои слова для этого текста, настолько он для меня оказался значим и важен. Впрочем, задача оказалась куда более сложной, чем мне представлялось вначале и без помощи своей жены, профессиональной переводчицы, я бы, думаю, не справился. Потом этот перевод был опубликован в “Новом литературном обозрении”⁹.

М.В. Андрей Леонидович, а британский опыт?

⁷ А. Зорин, *Ideology, Semiotics, and Clifford Geertz: Some Russian Reflections*, “History and Theory”, 2001 (40), 1, с. 57-73.

⁸ С. Geertz, *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton 2000; см. также: С. Geertz, *After the Fact. Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*, Cambridge [MA] 1995.

⁹ К. Гирц, *Путь и случай: Жизнь в науке*, пер. с англ. А. Зорина, “Новое литературное обозрение”, 2004, 70, с. 10-24.

С какими теоретиками Вы встречались? Со Квентином Скиннером Вы знакомы?

А.З. Нет. Скиннера я видел один раз из аудитории, когда он приезжал в Оксфорд читать лекцию, слушал, как он отвечает на вопросы, но разговаривать с ним мне не доводилось. Из британских крупных теоретиков я ни с кем не знаком близко. Из американских мне случалось общаться с Хейденом Уайтом...

М.В. Я не могу не полюбопытствовать: всё-таки Хейден Уайт методологически чрезвычайно далёк от Гирца и от нас с Вами. Как складывались Ваши с ним беседы?

А.З. Хейден Уайт это, конечно, *not my cup of tea*. Его главная идея читать исторические нарративы как художественный текст продуктивна, с ней можно можно интересно работать. Другое дело, что его собственные аналитические разработки в этой области, составившие его прославленную книгу *Метаистория*¹⁰, методологически простодушны до предела. Если уж настаивать на литературоведческом чтении историографии, надо обладать серьезной литературоведческой квалификацией. Кроме того, совершив в молодости выдающийся интеллектуальный прорыв, он потом 50 лет себя переписывал и повторял одно и то же. Но разговаривать с ним, конечно, было интересно. Мы с ним спорили, он был яркий, умный и живо реагирующий на возражения человек.

СОВРЕМЕННАЯ ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА

М.В. Из того, что опубликовано, скажем, за последние десять лет в области теории гуманитарного знания или исторических исследований, которые имеют мощный теоретический фундамент, что Вам интересно? Может быть, это никак не связано с Вашими изысканиями, но что Вам показалось интеллектуально сильным в области теории?

¹⁰ Н. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

А.З. В области теории мой взгляд был определен сюжетами, которыми я занимался. Я много читал про историю эмоций. Как я уже сказал, на меня сильное впечатление произвела книга Барбары Розенвейн *Эмоциональные сообщества в раннем Средневековье*. Она сыграла огромную роль в моей работе над *Появлением героя*. Я с интересом читал книги Марты Нуссбаум. Она скорее философ, и обычно историко-культурные книги с сильным философским уклоном я пережевываю с трудом и некоторым недоверием. Но её работы оказались для меня продуктивными. Конечно, для меня очень важна микроистория Карло Гинзбурга мне странно даже упоминать в диалоге с Вами, ведь Вы практически являетесь его инкарнацией в русскоязычном культурном пространстве. Я большой его фанат, а переведённая Вами *Загадка Пьеро* произвела на меня сильнейшее впечатление¹¹. Действительно, просто дух захватывает от виртуозности и теоретической глубины того, как он пишет. Я знаю, что у многих искусствоведов есть возражения, но, возможно, это скорее цеховая ревность. Как Вы хорошо знаете, культура итальянского Возрождения, как и раннее Средневековье или ритуалы, принятые на Бали, очень далеки от сферы моих профессиональных интересов. Но сила ума и аналитическая острота производят сильнейшее впечатление. Ещё я недавно прочел монографию Уильяма Кларка *Академическая харизма и истоки исследовательского университета*¹², от неё дух захватывает. Когда ты понимаешь, откуда взялись и какую роль играли институции, в которых проходит твоя профессиональная жизнь и академические ритуалы, в которых ты участвуешь, это незабываемый опыт. Конечно, у этого сверх фундированного эмпирического исследования есть мощная теоретическая подкладка: историческая социология науки, социальное производство знания и т.п.

¹¹ К. Гинзбург, *Загадка Пьеро*, пер. с ит. М. Велижева, Москва 2021; перевод книги: С. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino 1981 (в основу перевода было положено переиздание монографии 1994 года).

¹² W. Clark, *Academic Charisma and the Origins of the Research University*, Chicago 2006.

Россия

М.В. Андрей Леонидович, в заключение я хотел бы поговорить о России, хотя этот разговор сложный, и, возможно, он требует отдельного интервью. Понятно, что существует Великая тройка — формалисты, Бахтин, Лотман, они являются наиболее известными представителями советской и русской теории. Однако меня больше интересует сегодняшнее состояние теории в России. Когда я говорю ‘сегодняшнее’, требуется масса пояснений. Что значит ‘сегодняшнее’: в контексте войны или ‘сегодняшнее’ до её начала? Чтобы конкретизировать вопрос, я хотел бы вспомнить Сергея Леонидовича Козлова. Мне кажется, что он, вместе с Сергеем Николаевичем Зенкиным, был одним из представителей большой теории в России. Если вспоминать о Сергее Леонидовиче и его интересе к теории, как бы Вы могли описать его роль вообще в истории постсоветской гуманитарной науки в России?

А.З. Сережа... Мы с ним были дружны со школьных лет, и мне трудно о нем говорить, как о ‘Сергее Леонидовиче’. Сергей Козлов был, прежде всего, человеком выдающегося ума. Меня всегда поражало, какой он умный. О его редкостной и разносторонней одаренности много пишут. Но, как меня учил мой отец, талантливых людей много, а умных мало. Человечество вообще фонтанирует яркими дарованиями, а вот умный человек — это огромная редкость. В Сергее это сочеталось. Его работы, теоретические прежде всего, демонстрируют именно сильный аналитический ум, который выглядел парадоксальным в значительной степени потому, что то, что он понимал, казалось другим парадоксом. В его, к сожалению, очень небольшом наследии особую роль сыграла знаменитая статья про институциональное шунтирование¹³. Это был интеллектуальный прорыв высочайшего уровня, эта статья должна войти и, по-моему, уже входит в анналы. Высшая похвала для научной

¹³ С. Козлов, *Сообщество выскочек. “Субъективный фактор” реформы высшего образования во Франции эпохи Второй империи*, “Новое литературное обозрение”, 2009, 100, с. 583-606.

идеи, когда её обсуждают, как аксиому, не зная, кому она принадлежит. Мне также очень близка и интересна его статья о Вебере¹⁴, вызвавшая резкие возражения Сергея Николаевича Зенкина¹⁵, тоже замечательного теоретика и мыслителя. Направление, в котором работал Сергей Козлов, меня вдохновляло, открывало теоретические горизонты. Очень жаль, что он так немного сумел сделать, несообразно своему потенциалу и силе ума.

М.В. Самый последний вопрос. Если мы посмотрим на то, что Сергей Леонидович и другие коллеги делали в 1990-е и в начале 2000-х годов, то мы увидим, что они решали проблему интеллектуальной периферии. Прежде цензура не позволяла переводить и печатать на русском языке большое количество теоретических работ, таким образом роль их деятельности в развитии российской гуманитарной науки огромна. Это фактически введение в научный оборот огромного количества текстов — кратких, как правило, — которые иллюстрируют тот или иной метод, возможно, уже давно известный и апробированный в Европе, Америке или других частях света, но не в России. С Вашей точки зрения, что последовало затем? Если мы посмотрим на то, что было сделано в России начиная с середины 2000-х до 2022 года, то какой можно выделить следующий этап? И что происходит сейчас?

А.З. Вы совершенно правы: для Сергея Леонидовича Козлова, Сергея Николаевича Зенкина и многих других участников этого процесса, задача выведения русской науки из периферийного гетто была очень важной. Я бы, конечно, подчеркнул роль в этом процессе издательства и журнала “Новое литературное обозрение”. Создавшая и возглавлявшая журнал, и издательство Ирина Дмитриевна Прохорова и ее сотрудники, среди ко-

торых в разное время были оба названных Вами тезки, сыграли решающую роль в этой работе. В то же время и Козлов, и Зенкин были не только популяризаторами современной западной теории, но и оригинальными теоретиками. Популяризация, построенная по модели “А вот еще смотрите, что есть интересного”, тоже полезна, но гораздо значимее популяризация, основанная на подходе: “Давайте работать самостоятельно, опираясь на те или иные идеи и подходы”. Люди, способные так работать, были. Двумя выдающимися авторами, которых Вы назвали, дело не ограничивалось. Таких было немного, но были основания предполагать, что станет больше. Казалось, что можно было рассчитывать на то, что этап ученичества будет быстро пройден и будут формироваться собственные школы, собственные теоретические направления. Этой трансформации помешали два независимых друг от друга процесса. С одной стороны, на мой взгляд, в XXI веке западная теория оказалась куда более бедной сравнительно с тем, что было во второй половине XX-го. Требование политической актуальности привело к сужению и уплощению мысли. Огромный ущерб гуманитарии, по моему мнению, принесла приобретающая эпидемическую популярность идея, что культура в целом и наука в частности есть продукт классово-расовой или гендерной доминации, а научной истины не существует и стремиться к ней бессмысленно и вредно. Поскольку российская наука продолжала себя ощущать как периферийная, то ухудшение качества мысли в метрополии здесь неизбежно усиливалось. Все большую популярность стали приобретать законченные шарлатаны. Это одна сторона дела. С другой же стороны, что было еще страшней, уже собственно в российской общественной жизни и гуманитарии стала нарастать ориентация на примитивную самоизоляцию, которую даже консерватизмом нельзя называть. Обычно люди, которые хотели объявляли себя консерваторами и традиционалистами, выступали за какую-то дикую, чаще всего никогда не существовавшую, а придуманную ими самими архаику, смывающую все живое. Вопрос, сколько это продлится? Если дело ограничится, как два раза уже

¹⁴ С. Козлов, *Крушение поезда: Транспортная метафорика Макса Вебера*, “Новое литературное обозрение”, 2005, 71, с. 7-60.

¹⁵ С. Зенкин, *Синтетический паровоз (О статье С. Козлова Крушение поезда. Транспортная метафорика Макса Вебера)*, “Новое литературное обозрение”, 2006, 78, с. 147-165.

было в русской истории, мрачным семилетием в XIX и XX-м веке то это еще ничего. У нас есть надежда.

М.В. А если семидесятилетие?

А.З. В советское семидесятилетие в гуманитарной мысли первые двадцать лет были достаточно плодотворными. Даже во время террора тридцатых годов интеллектуальная жизнь продолжалась. Всё окончательно выключили и запретили после войны, чтобы дух свободы, принесенный фронтовиками, не развратил страну, как это было после наполеоновских войн. Но в 1953 году после того, как откинул копыта отец народов, всё снова стало оживать. Человеческую мысль успели раздавить, но не успели заровнять с землёй. Если сроки окажутся сходными и российская наука к началу 2030-х годов начнёт выходить из этого морока, то вполне есть на что надеяться. Есть сильные умы, есть думающие молодые люди. Если же все это помрачение продлится исторически длительный срок, то дело плохо. Увы, это не первая гуманитарная традиция и не первая культура в истории человечества, которая прекращает своё существование. Как написал Дмитрий Быков в одном из своих стихотворений: “Так случалось со всеми: и с Римом, и с викингом, Бог немного спас, а ненужное выкинул”. Это не исключено. На сегодняшний день, по моим оценкам, точка невозврата еще не пройдена. Будет ли она пройдена, не берусь сказать. Я, вполне вероятно, не узнаю ответа на этот вопрос, но Вы, наверное, узнаете.

◇ *Theory in the Humanities: Functions and Practices. A Conversation between Mikhail Velizhev and Andrei Zorin* ◇

Abstract

This conversation between scholars Mikhail Velizhev and Andrei Zorin covers why theory is needed in the humanities, the functions of theory in humanities education, the role of theory in Andrei Zorin's research, theory in the United States and Europe, the situation of theory in Russia, and the methodological preferences of the two scholars.

Keywords

Theory of the Humanities, University Education, History of Europe and Russia.

Authors

Mikhail Velizhev (b. 1980) is a specialist in Russian and European intellectual history and in the history of Russian literature, Associate Professor of Russian Literature at the University of Salerno, Italy. He holds two doctoral degrees – from the State University of the Humanities (2004) and the University of Milan (2006). In 2007–2008 he was a Max Weber fellow at the European University Institute in Fiesole (EUI). Until 2022 he was Professor of Russian Literature and Culture at the Higher School of Economics University (Moscow, Russia). His research interests include the history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, the history of political thought, the methodology of the human sciences, and microhistory. Velizhev is one of the editors of the “Intellectual History” series of the “Novoe literaturnoe obozrenie” publishing house, which also includes two special series devoted to microhistory and Italian studies. He has published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev's Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

Andrei Zorin (b. 1956) is a literary scholar and cultural historian. He received his PhD from Moscow State University. He has taught at the Russian State University for the Humanities, the Moscow School of Social and Economic Sciences, and several US universities (Harvard, Stanford, NYU, University of Michigan Ann Arbor, etc.). Since 2004 he is Professor and Chair of Russian at Oxford University. He has published more than 200 works on the history of Russian literature and culture including: *By Fables Alone* (Russian Literature and Official Ideology in Late 18th – Early 19th Century) (2014, Russian version 2001); *On the Periphery of Europe: The Self-Invention of the Russian Elite, 1762–1825* (2018, with A. Schönle); *Leo Tolstoy. A Critical Life* (English and Russian versions 2020); *The Emergence of a Hero. From the History of Russian Emotional Culture of Late XVIII – Early XIX Centuries* (2023; Russian version 2016).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Mikhail Velizhev, Andrei Zorin

“Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris”.

Riflessioni ad alta voce di giovani slavisti

Collettivo Giovani Slavisti

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 289-302 ◇

LE considerazioni riportate in questa *anketa* sono il risultato di un'indagine condotta dal Collettivo Giovani Slavisti (CGS) e rivolta a giovani ricercatori di area slava per riflettere e confrontarsi su un insieme di questioni comuni, quali il percorso di dottorato e il post-dottorato, la situazione psicologica, l'impatto dell'invasione su larga scala dell'Ucraina, alcune osservazioni sulla disciplina e sul ruolo dell'Associazione Italiana degli Slavisti (AIS). Gli intervistati afferiscono a istituzioni italiane ed estere. Questo lavoro si ispira a due precedenti pubblicazioni: una prima *anketa* curata da Alessandro Catalano e Simone Guagnelli nel 2004¹ e una seconda, del 2019, a cura di Cristina Cugnata, Anita Frison e Chiara Rampazzo². A distanza di cinque anni dall'ultima, questa nuova *anketa* viene pubblicata con l'auspicio che la condivisione delle esperienze e delle riflessioni raccolte possa portare a una maggiore consapevolezza delle sfide affrontate da coloro che decidono di intraprendere il percorso accademico³.

IL COLLETTIVO GIOVANI SLAVISTI

Il CGS è costituito da dottorandi e dottori di ricerca in slavistica afferenti a diverse università italiane e straniere. Gruppo libero, indipendente e aperto a tutti i giovani studiosi di slavistica, nasce nel 2023 dal comune desiderio di creare uno spazio in cui conoscersi e misurarsi al di fuori dei vincoli istitu-

zionali. Il CGS ritiene un presupposto fondamentale della ricerca e di una comunità scientifica in buona salute la creazione e il potenziamento di canali di comunicazione e condivisione che permettano il superamento delle difficoltà umane e accademiche che si possono incontrare lungo il cammino. Ciò si traduce nell'organizzazione di convegni a cadenza annuale in presenza per favorire l'incontro e il dialogo tra studiosi italiani e stranieri⁴. La volontà di creare uno spazio condiviso emerge in risposta agli effetti degli eventi che, negli ultimi anni, hanno condizionato l'attività dei giovani slavisti, come la pandemia di Covid-19 e l'invasione su larga scala dell'Ucraina.

Dal convergere di tali considerazioni è nato *Norme. Riforme. Deviazioni*, il primo convegno internazionale organizzato dal Collettivo. Diverse realtà accademiche hanno riposto fiducia in questa iniziativa: il CGS ha ottenuto il sostegno dell'AIS, dei membri del comitato scientifico e dell'Università di Verona, sede del convegno. Il tema, che si caratterizza per l'ampiezza delle prospettive, è stato scelto al fine di riunire una vasta gamma di linee di ricerca, nonché gettare luce su alcune delle aree di interesse dei giovani slavisti. Una selezione degli interventi è stata raccolta e pubblicata in “Slavia. Rivista trimestrale di cultura” (3/2024)⁵. I canali social (Facebook e Instagram), il sito⁶ del CGS e il passaparola

¹ Si veda “*Nelle profondità delle cave siberiane...*”. *Il dottorato di ricerca e la slavistica*, a cura di A. Catalano – S. Guagnelli, “eSamizdat”, 2004 (II), 2, pp. 227-248.

² Si veda “*E il naufragar non m'è dolce in questo mare*”. *Il dottorato di ricerca in slavistica*, a cura di C. Cugnata – A. Frison – C. Rampazzo, “eSamizdat”, 2019 (XII), pp. 201-222.

³ Il CGS coglie l'occasione per ringraziare tutti coloro che ne hanno sostenuto le iniziative.

⁴ Il CGS accoglie con entusiasmo nuovi membri disposti a collaborare attivamente e che aderiscano ai nostri valori di orizzontalità e inclusività, ripudiando ogni forma di prevaricazione e discriminazione. Il Collettivo ripudia inoltre l'invasione russa all'Ucraina, sottolineando allo stesso tempo la distinzione tra la cultura e il popolo russo e le azioni e la politica del suo governo. Promuove l'idea di una comunità tra le culture slave, basata su uguaglianza, rispetto e mutuo dialogo.

⁵ <https://www.slavia.it/n2024003.htm>.

⁶ <https://sites.google.com/view/collettivo-giovani-slavisti/home>.

hanno contribuito al successo dell'evento, che ha raccolto più di settanta candidature. L'alto numero di adesioni ha confermato la necessità di creare occasioni di scambio, soprattutto per chi muove i primi passi nel mondo della slavistica. La tavola rotonda ha rappresentato un'opportunità proficua per discutere delle criticità relative al percorso accademico dei partecipanti. La soddisfazione del lavoro collettivo ha incoraggiato la costituzione di un gruppo permanente, finalizzato all'organizzazione di eventi online e/o in presenza, in collaborazione con altre associazioni, docenti e atenei.

Tra gli eventi principali, nei giorni 4-6 settembre 2024 presso l'Università degli Studi di Messina si è tenuto il *Symposium di Studi Medievali Slavi*, organizzato con il Centro di Studi Cirillo-Methodiani dell'Accademia Bulgara delle Scienze, la Fondazione Palaeobulgarica e il CGS. Una selezione di contributi verrà pubblicata in un volume dedicato nel corso dei prossimi mesi.

La ferma convinzione che il sapere vada diffuso al di fuori delle aule accademiche ha incoraggiato la realizzazione di una serie di seminari su argomenti d'interesse comune.

Tutti i contenuti sono a disposizione sul canale YouTube⁷ del CGS. Nello stesso spirito è stata di recente ideata "Slavonauti"⁸, una *newsletter* mensile che raccoglie informazioni su eventi, *call for papers*, novità editoriali e convegni afferenti all'ambito della slavistica.

Tra gli eventi già in programma, il 18-20 giugno 2025 si terrà il secondo convegno internazionale del CGS presso l'Università di Napoli L'Orientale. Il Collettivo prevede inoltre l'organizzazione di un *workshop* di didattica delle lingue slave, concepito come occasione di confronto sulle metodologie e sugli approcci più recenti.

Tra le iniziative proposte figura inoltre la costituzione, in accordo con l'AIS, di un censimento 'permanente'. Compilabile online⁹, il censimento è fi-

nalizzato a monitorare l'evoluzione dei percorsi del dottorato di ricerca in slavistica a partire dal XXX ciclo (a.a. 2014/2015). Lo scopo principale è quello di tener traccia delle linee di ricerca e delle trasformazioni interne agli studi slavistici, favorendo allo stesso tempo la collaborazione tra le nuove generazioni. I risultati preliminari per l'anno corrente (2024) sono parzialmente consultabili in una sezione del sito del CGS¹⁰.

In seguito alla discussione che ha animato la tavola rotonda a Verona, questa *anketa* muove dalla necessità di raccogliere testimonianze di giovani ricercatori per mezzo di un questionario anonimo volto a garantire piena libertà agli intervistati, allo scopo di restituire un'istantanea della loro situazione.

IL DOTTORATO DI RICERCA: DINAMICHE DI ACCESSO E SVOLGIMENTO

Agli intervistati sono state sottoposte cinque domande al fine di individuare gli ostacoli che si incontrano nell'arco del percorso dottorale:

1. Ritieni sia stata sufficiente la tua preparazione per la candidatura al dottorato (stesura del progetto, preparazione all'esame d'ingresso, ecc.)?
2. Ritieni che le lezioni metodologiche e le iniziative proposte dal tuo corso di dottorato siano adeguate al tuo percorso formativo? Quali credi siano le maggiori lacune in vista del tuo futuro accademico (ricerca e didattica)?
3. Hai svolto dei periodi (medio-lunghi) di ricerca all'estero? Quanto sono stati rilevanti per lo sviluppo del tuo progetto?
4. Ritieni di essere stato sufficientemente seguito e supportato dal tuo relatore durante le diverse fasi della tua ricerca?
5. Ritieni che le tempistiche previste siano idonee agli obiettivi e alla mole di lavoro richieste per l'adempimento del tuo percorso?

La sezione si apre con delle considerazioni sull'accesso al dottorato di ricerca, fase di passaggio per la quale è stata richiesta sia la descrizione che la valutazione del processo di candidatura, dalla stesura del progetto alla preparazione agli esami di ammissione. Vengono poi affrontate questioni specifiche, quali la didattica, l'esperienza di uno o più periodi all'estero, la figura del relatore e l'idoneità delle tempistiche entro cui è previsto l'adempimento dei compiti di ciascun dottorando.

⁷ <https://www.youtube.com/@GiovaniSlavisti>.

⁸ <https://collettivogiovanislavisti.eo.page/m1sm7>.

⁹ La raccolta dei dati avviene annualmente tramite un modulo online, nel periodo compreso tra il 2 maggio e il 30 settembre, in modo da fornire una banca dati sempre aggiornata e completa di affiliazione, area di studio e contatti.

¹⁰ <https://sites.google.com/view/collettivo-giovani-slavisti/resources/censimento?authuser=0>.

Per il neolaureato che intende intraprendere un dottorato in slavistica, le possibilità sono due: continuare il proprio percorso in un ateneo italiano, perlopiù nell'ambito di programmi pluricurricolari, oppure optare per un'istituzione (università o accademia) estera. Esiste poi un terzo scenario – più eccezione che norma –, ovvero ottenere un doppio titolo: ciò può avvenire sia iscrivendosi a una scuola di dottorato internazionale, sia attraverso la creazione di accordi bilaterali *ad hoc* per il singolo candidato. Riguardo al caso specifico della slavistica, ci si limita in questa sede a menzionare il dottorato internazionale in “Studi Germanici e Slavi”, fondato da Sapienza Università di Roma in consorzio con Univerzita Karlova di Praga, il quale prevede un'offerta formativa specializzata e la possibilità di conseguire un doppio titolo.

Per presentare una domanda di ammissione, un neolaureato magistrale deve scrivere un progetto dettagliato e ben strutturato, un curriculum vitae con allegate pubblicazioni scientifiche e competenze acquisite, oltre a una lettera motivazionale e/o di presentazione. A ciò segue una seconda fase di esami e colloqui, in vista di un iter che si rivelerà altamente selettivo, mettendo in crisi l'idea iniziale, romanticizzata e mitizzata, del percorso accademico. Talvolta ci si scontra con una preparazione al concorso dottorale carente di indicazioni chiare e precise sulle procedure da seguire, sui criteri di valutazione e sulle dinamiche dei comitati di selezione.

Dall'analisi dei dati raccolti emerge che circa la metà degli intervistati ha affrontato autonomamente il processo di selezione, sottolineando le difficoltà e la mancanza di una preparazione adeguata: “sapevo cosa fare e cosa mi aspettava, ma non sapevo come farlo” (Anonimo 16). Alcuni intervistati ammettono che il sostegno dei loro relatori di tesi di laurea magistrale o di conoscenti e futuri colleghi che avevano già superato il concorso è stato fondamentale: “senza il loro aiuto e il loro consiglio di declinare diversamente il testo a seconda dei bandi o dei corsi di dottorato, probabilmente non sarebbe stato possibile presentare qualcosa di dignitoso” (Anonimo 15). La maggior parte degli intervistati ha dichiarato di aver usufruito di un supporto esterno per la stesura

del progetto. Vi è poi chi, in generale, si ritiene soddisfatto della propria preparazione al concorso: “[è] normale, da laureati magistrali, presentare progetti di ricerca ancora ‘imperfetti’ e, nella mia esperienza, mi è parso che le commissioni di valutazione tengano conto di questo aspetto e del carattere primariamente formativo del dottorato” (Anonimo 9). Tuttavia, è necessario evidenziare un altro aspetto emerso nella valutazione del processo di selezione, ovvero il carattere farraginoso delle procedure concorsuali. Secondo Anonimo 15 questa è una “fisiologia arbitraria dei concorsi” che si somma all'assenza di un sistema valutativo univoco, per cui ogni università “utilizza dei criteri e delle modalità di esame diverse per l'accesso al dottorato (chi esame scritto e poi orale, chi solo valutazione di titoli e poi orale ecc.), motivo per cui è ancora più difficile prepararsi in maniera adeguata” (Anonimo 13).

Una volta ammessi a una scuola di dottorato, affiorano nuove difficoltà, specie nell'ambito della didattica. Come segnalato poc'anzi, la presenza di programmi pluricurricolari implica, nel contesto specifico della slavistica, l'inadeguatezza delle lezioni metodologiche. L'attuale offerta formativa spesso prevede seminari propedeutici agli strumenti di ricerca, come ad esempio quelli di carattere filologico o linguistico. Tuttavia, la didattica proposta risulta sovente insufficiente e generica, suscitando così un sentimento di “forte delusione e perplessità” (Anonimo 6). I dottorandi i cui progetti rientrano in ambiti di ricerca ‘di nicchia’, ad esempio la bielorusistica o la boemistica¹¹, sottolineano come l'offerta formativa non fornisca competenze immediatamente spendibili. Per far fronte alle lacune sinora elencate, alcuni intervistati propongono l'erogazione di corsi teorici specifici o di laboratori pratici e metodologici, dedicati all'utilizzo di banche dati e alle *digital humanities*.

Sebbene ci si aspetti che il dottorando sviluppi competenze didattiche utili a trasmettere le proprie conoscenze in modo efficace, in molti casi manca una preparazione metodologica adeguata ad affrontare l'insegnamento.

Nonostante si tratti di casi isolati, è comunque ne-

¹¹ Si rimanda alla sezione dedicata, “Disciplina: criticità e prospettive”.

cessario segnalare che alcuni programmi delle scuole di dottorato in Italia, come nel caso del Dottorato in Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Palermo - Curriculum Linguistico (D081), propongono iniziative formative mirate, ad esempio l'approccio alla didattica o lo sviluppo di competenze specifiche, come l'uso di software per la ricerca o la scrittura accademica. Si riscontra inoltre una progressiva apertura, anche se timida, alle proposte di attività interdisciplinari da parte degli stessi dottorandi, finalizzate ad arricchire l'offerta formativa e a promuovere scambi tra ambiti di ricerca diversi. Tali iniziative, tuttavia, risultano insufficienti a colmare le lacune discusse. La situazione attuale richiede dunque attenzione consapevole e costante da parte degli atenei.

I problemi finora sollevati accomunano l'offerta didattica proposta dalla maggior parte delle scuole di dottorato in Italia. Una delle possibili soluzioni si profila nell'opportunità di trascorrere uno o più periodi all'estero, in particolare per far fronte all'assenza di una specializzazione dei percorsi dottorali di slavistica. Inoltre, tra i requisiti fondamentali per il conseguimento del titolo, molti programmi presentano un periodo di durata variabile da trascorrere in un'istituzione straniera, talvolta con la possibilità di stabilire una cotutela. Emerge con chiarezza che queste esperienze rappresentano un momento determinante per la formazione accademica del singolo: "ho svolto un periodo di breve durata (due mesi) in Estonia, ospite di un docente che io e il mio relatore abbiamo contattato preventivamente. Il docente si è rivelato un aiuto preziosissimo e il soggiorno è stato di notevole importanza per la ricerca" (Anonimo 5).

I benefici che ne derivano sono principalmente tre. In primo luogo, viene enfatizzata la possibilità di intensificare la rete di conoscenze del proprio ambito di specializzazione, sia l'incontro con nuovi colleghi che l'occasione di confrontarsi con altri studiosi, discutendo questioni di carattere metodologico e bibliografico. Da qui il secondo punto, ovvero l'opportunità di apprendere nuovi approcci utili a sviluppare la propria ricerca in relazione alla stesura dell'elaborato finale e al proprio futuro di studioso: "credo fermamente che nel percorso formativo [i pe-

riodi all'estero] debbano essere obbligatori sia per arricchire la propria rete di contatti nell'ambito accademico internazionale che per avere una prospettiva più ampia su approcci e metodologie" (Anonimo 6). Infine, il terzo punto, ovvero la possibilità di reperire materiale di cui, altrimenti, il dottorando non potrebbe usufruire. In molti casi, l'accesso a istituzioni straniere, quali biblioteche o archivi, permette di superare ostacoli legati alla ricerca bibliografica: "ho svolto un periodo all'estero di più di un anno. Ammetto che non avrei mai scritto quello che sto scrivendo per la tesi se non avessi passato tutte le mattine in biblioteca con la possibilità di consultare i materiali per me necessari" (Anonimo 8).

Sebbene sia stato sinora sottolineato come il contatto con un'istituzione estera sia un'esperienza proficua, occorre evidenziare alcune criticità che si evincono dall'analisi dei dati raccolti. La prima è legata alla sfera economica. In molti casi si riscontra una comune tendenza da parte dell'ateneo e del relatore a sostenere queste iniziative, stanziando fondi per la mobilità: "i fondi sono stati elargiti dal mio dipartimento e (in generale) le missioni abbastanza numerose che ho svolto non hanno mai dato problemi ed erano, in un primo momento, caldamente incoraggiate" (Anonimo 5). Si palesa, però, anche la situazione opposta: "non ho ricevuto particolari spinte né supporto da parte del tutor o del collegio di dottorato [per trascorrere] il periodo all'estero, né aiuti per trovare 'contatti' nelle università estere" (Anonimo 13). Si ritiene dunque opportuno sottolineare che il giusto supporto economico è una delle condizioni essenziali che consentono al dottorando di beneficiare al meglio di tale esperienza. La seconda questione è connessa agli effetti che la pandemia ha avuto sugli sviluppi della ricerca del singolo e della comunità scientifica internazionale. Come sottolineato in diverse risposte, la mobilità internazionale è stata interrotta o non è stata del tutto possibile. Questa impossibilità viene percepita come una limitazione rilevante nel percorso di formazione. La terza questione riguarda nello specifico il dottorato in slavistica. Molti dottorandi, nella fattispecie coloro i cui progetti afferiscono alle aree di russistica, ucrainistica e bielorusistica, hanno dovuto confrontarsi

con l'attuale situazione geopolitica¹². Tali condizioni hanno impedito di beneficiare di un periodo di studi in istituzioni presenti nei territori interessati.

Un altro fattore determinante nel percorso dottorale è la figura del relatore. Dal resoconto delle esperienze emerge un quadro variegato. La maggior parte delle testimonianze raccolte sono positive, con più della metà degli intervistati che si dichiara soddisfatto del sostegno ricevuto. Tuttavia, emergono anche alcune esperienze negative o parzialmente negative, in cui questo viene giudicato non del tutto adeguato o addirittura insufficiente. In questi casi, sono identificabili tre principali motivazioni. Talvolta il tutor non è specializzato nell'area di ricerca del dottorando. In questa circostanza, ne viene ugualmente riconosciuto il valore e l'impegno: "non essendo nemmeno il mio relatore esperto della mia area di ricerca, mi ha aiutato a prendere contatti con chi lo è" (Anonimo 1). Le altre due motivazioni, invece, causano maggiore frustrazione nei dottorandi, poiché riguardano la difficoltà di instaurare un rapporto professionale e umano. In diversi casi, l'instaurarsi di un rapporto di proficua collaborazione è stato complicato dalla pandemia. In altri si riscontra disinteresse da parte del relatore, che, distante o poco coinvolto, viene definito "una presenza cordialmente evanescente, non ostile ma nemmeno consapevole davvero del mio lavoro" (Anonimo 15). Sia nelle testimonianze positive che in quelle negative ritorna l'idea che avere un buon legame con il relatore non sia la norma:

Ho avuto la fortuna di una guida e un supporto costanti durante tutta la durata del mio dottorato. Con il tempo ho potuto instaurare un rapporto di reciproca stima e fiducia, grazie al quale ho potuto rivolgermi all'* mi* supervisor non solo per la mera correzione delle bozze della tesi, ma anche per discutere aspetti metodologici, per ripensare al mio percorso formativo all'estero [...] nonché per ricevere un supporto nella ricerca delle opportunità post-dottorato (Anonimo 9).

In generale, si ritiene che il ruolo del relatore sia fondamentale non solo per la ricerca, ma anche per la propria formazione di studioso. Diverse risposte evidenziano come la presenza attiva e il supporto costante del tutor siano fattori cruciali per la buo-

na riuscita del percorso dottorale, sia in termini di qualità che di rispetto delle tempistiche.

Più della metà degli intervistati considera inadeguate le tempistiche previste per il completamento del percorso dottorale, giudicate ristrette e spesso eccessivamente rigide. Questa percezione si accentua nei casi in cui la ricerca richiede tempi lunghi a causa della consultazione di archivi o materiali non digitalizzati. La situazione sembra essere ancora più complessa per chi è impegnato nell'assolvere in parallelo più compiti accademici. Si ha l'impressione che il tempo non sia sufficiente, poiché ci si trova a dover svolgere molte altre attività (convegni, seminari, proposte di paper, assistenza alla didattica e alle prove d'esame).

L'impatto psicologico che ne deriva si manifesta in un senso di forte frustrazione e stress. Per questo motivo, la maggior parte degli intervistati suggerisce un'estensione della durata del dottorato o, quantomeno, una maggiore flessibilità nella gestione, che potrebbe migliorare significativamente l'esperienza del dottorando e consentire un rapporto più equilibrato tra ricerca, attività accademiche e benessere personale. Si propone di estendere il percorso dottorale a quattro anni, come avveniva in passato in Italia e tuttora avviene in molti contesti accademici internazionali. Si sottolinea come un anno aggiuntivo consentirebbe di approfondire meglio lo studio e realizzare una ricerca di maggiore qualità. Di contro, meno della metà delle risposte considera le tempistiche attuali adeguate, a meno che non si verifichino circostanze straordinarie. Tra coloro che esprimono un giudizio positivo in merito ai tre anni vi sono però dottorandi che hanno beneficiato di una proroga: "nel mio caso le tempistiche sono state adeguate, dandomi il tempo di scrivere la tesi e di partecipare ad altri eventi accademici. Devo segnalare che ho usufruito della proroga di tre mesi legata al Covid" (Anonimo 2).

POST-DOC: QUANDO L'IMPEGNO NON È ABBASTANZA

Agli intervistati sono state poste due domande relative alle difficoltà e agli scenari che si prospettano ai neodottori in slavistica:

¹² Si rimanda alla sezione dedicata, "Disciplina: criticità e prospettive".

1. Una volta concluso il dottorato, hai avuto delle opportunità in ambito accademico? Hai ricevuto delle indicazioni o suggerimenti su quali percorsi intraprendere e come?
2. Quali, a tuo parere, sono i fattori determinanti per la prosecuzione della tua carriera accademica dopo la conclusione del dottorato? Hai valutato opportunità fuori dal mondo accademico?

Già nel 2006-2007 Luigi Magarotto affrontava la questione dello sbocco lavorativo dei dottori di ricerca, soprattutto in slavistica, affermando:

Essi [i dottorandi] continuavano e continuano [...] a non comprendere il disegno della riforma universitaria [...] di fornire un ulteriore titolo [...] da spendere sul mercato, a cominciare dall'impresa privata. Invece ancora oggi il dottorato è inteso dai dottorandi [...] come un corso di studi triennale che prepara alla carriera universitaria, ma se teniamo conto del numero di dottorandi in Slavistica che ogni anno si addottorano in Italia, noi siamo sicuri che l'università non li potrà mai assorbire tutti¹³.

Certo, la situazione è sensibilmente cambiata da allora, complice la crisi economica globale del 2008-2009 e i successivi sviluppi non certo positivi, ma ciò che oggi conferisce maggiore amarezza a queste parole è la visione – assai lontana dalla realtà – circa l'effettiva spendibilità di un titolo di terzo livello nell'impresa privata. E ciò non riguarda la sola slavistica, ma le discipline umanistiche in generale. La conclusione a cui Magarotto giungeva diciassette anni fa è ancora oggi tristemente veritiera: i posti sono pochi, la competizione altissima e, soprattutto, tutt'altro che sana.

Dai risultati del questionario emerge anzitutto una sostanziale differenza tra chi ha affermato di non aver ancora concluso il percorso dottorale e chi invece lo ha ultimato. Mentre i primi sembrano avere una visione più 'ottimistica' e in certa misura sinceramente 'ingenua', forse dovuta al non essersi ancora confrontati con le condizioni reali del post-dottorato, il quadro presentato dalle risposte dei dottori di ricerca non solo non lascia spazio all'ottimismo, ma si profila a tratti desolante.

C'è, tuttavia, un elemento trasversale e ricorrente: la poca chiarezza sul 'dopo'. Sono pochi a riferire di aver ricevuto indicazioni sull'iter post-dottorale. Si

tratta prevalentemente di suggerimenti informali e generali volti a stimolare, talvolta fino all'exasperazione, la competitività, al punto che appare necessario "proporre cose sempre nuove e valide, in tempi ristretti" (Anonimo 3). Si consiglia più o meno esplicitamente di studiare e pubblicare senza tregua, con spirito di abnegazione e sacrificio, nella speranza che, prima o poi, se non ci si arrende e si persevera senza tentennamenti (e, naturalmente, se si è abbastanza bravi), ci sarà un posto per tutti. Alcuni tra gli intervistati, che si sono avvalsi della guida di tutor italiani e stranieri, affermano di avere avuto informazioni sulla possibilità di partecipare a bandi, concorsi e borse di ricerca europei e internazionali:

Mi sono stati illustrati i requisiti per ottenere un contratto di ricerca, i passi necessari per conseguire l'abilitazione e suggerimenti su come ottimizzare il mio lavoro al fine di costruire un curriculum competitivo; il mio tutor all'estero invece mi ha prospettato le varie possibilità di finanziamento con bandi di concorso internazionali e mi sta seguendo nella stesura di un progetto (Anonimo 12).

La maggior parte, però, evidenzia una totale ignoranza sulle prospettive e sulle dinamiche del post-doc:

Durante il dottorato, nessuno mi ha mai parlato della situazione del post-dottorato, né delle future opportunità in ambito accademico; anzi, mi è sempre stato detto che è molto difficile continuare su questa strada e di approfittare, per quanto possibile, della disoccupazione che mi spettava, per cercare altro (Anonimo 13).

Le ultime riforme del precariato universitario¹⁴ (ddl n. 1240 A.S., cd. 'Bernini') e, a partire da giugno 2022, la progressiva eliminazione degli assegni di ricerca (che tuttavia sono stati banditi anche successivamente, grazie alle numerose proroghe) in favore di una serie di figure dai tratti assai 'ambigui' hanno comportato e comportano un forte scoramento. Ai neodottori sono rivolti i contratti di ricerca che prevedono la possibilità di assunzione per un minimo di due e un massimo di cinque anni sulla base di progetti e con una retribuzione definita dalla contrattazione collettiva, oltre a contratti post-doc e a borse di assistenza all'attività di ricerca. Sono state istituite, però, anche le seguenti figure: borsisti *junior*,

¹³ L. Magarotto, *Il dottorato di Slavistica: esperienze e prospettive*, in *Gli studi slavistici in Italia oggi, Atti del IV Convegno Italiano di Slavistica, Udine, 20-23 settembre 2006*, a cura di R. De Giorgi – S. Garzonio – G. Ziffer, Udine 2007, p. 401.

¹⁴ Cfr. https://www.gruppodipisa.it/images/rivista/pdf/Fascicolo_monografico_-_La_riforma_del_precariato_universitario.pdf.

per i laureati magistrali o a ciclo unico; collaboratori ‘studenteschi’, per studenti ancora iscritti; professori ‘aggiunti’, ossia personalità di ‘elevata qualificazione’ che potranno svolgere l’incarico fino a tre anni a fronte di un compenso... pari a zero¹⁵.

Ancora una volta appare chiara la volontà di assumere dottori di ricerca offrendo contratti a tempo determinato, e quindi accentuando ulteriormente la condizione di precarietà. Si tratta di fatto di assumere un lavoratore a tutti gli effetti, senza garantire alcuna crescita nell’istituzione dove presta servizio: è l’ennesima dilatazione temporale del precariato, a fronte di un’evidente diminuzione dei fondi per i contratti da ricercatore. Rimane così solamente la figura del ricercatore unico (a tempo determinato in c.d. *tenure-track*, RTT), il cui contratto ha una durata complessiva di sei anni: questi ha la possibilità di diventare professore di seconda fascia previo il possesso dell’abilitazione scientifica nazionale e una valutazione positiva da parte dell’ateneo. A questo proposito, le parole di coloro che hanno già concluso il dottorato lasciano trasparire una visione piuttosto cupa e restituiscono l’idea di un sentiero che si fa sempre più impervio da percorrere:

La situazione di cambiamento normativo in atto in Italia, con la scomparsa prossima degli assegni di ricerca, crea di fatto un gap per i neo-addottorati che non hanno ancora i titoli necessari per accedere ai concorsi per la *tenure-track*. Sto quindi valutando le opportunità all’estero. Nel frattempo, sono stat* costrett* a cercare anche opportunità fuori dal mondo accademico perché non ho le possibilità economiche per sostenere una precarietà a lungo termine. Credo che questo aspetto sia determinante nella prosecuzione di molte persone nel mondo accademico, e rischia, a mio parere, di creare un sistema ‘a imbuto’ che svantaggia le persone con maggiori difficoltà economiche (persone precarie, fuori sede, genitori, ecc.) (Anonimo 9).

L’unica certezza che il titolo di dottore di ricerca garantisce a un neodottore sembra essere quella di anni e anni di precariato: nella migliore delle ipotesi, si riesce a vincere assegni di ricerca “per cui lavorare un determinato periodo di tempo (uno/due anni) magari allontanandosi dai propri interessi primari di ricerca” (Anonimo 15); altrimenti, ci si deve accontentare di contratti di insegnamento tanto utili

ad acquisire competenze in ambito della didattica della lingua e della letteratura (competenze che il dottorato oggi non contempla), quanto vergognosi dal punto di vista della remunerazione. Se, ai sensi dell’art. 23 della legge 30 dicembre 2010, n. 240, il compenso orario è stato fissato tra un minimo di venticinque e un massimo di cento euro, bisogna tenere presente che le ore a cui si fa riferimento sono esclusivamente quelle di didattica frontale, e non vengono conteggiati né i ricevimenti, né le sessioni di esami e di laurea, né, tanto meno, la necessaria preparazione delle lezioni: a questo si aggiunge il dilatatissimo momento di effettivo pagamento del contratto.

Si giunge così ai casi più estremi, in cui si mantiene l’incarico simbolico di ‘cultore della materia’ mentre si fa tutt’altro per vivere, coltivando, di fatto, un’illusione: ci si ostina a non rinunciare alla ricerca, continuando a pubblicare per non rischiare di rimanere indietro rispetto a colleghi-concorrenti più fortunati, o semplicemente più anziani.

Un ulteriore punto che emerge dalle risposte è il senso di rassegnazione nell’essere costretti a cercare un’opportunità di lavoro all’estero. La discriminante è senza dubbio il fattore economico. Il dottorando fruisce di una fonte di reddito regolare, laddove il dottore di ricerca deve fare i conti con uno scenario ben diverso: contratti precari a breve termine, la cui retribuzione annuale si discosta di un valore risibile rispetto all’ammontare di una borsa di dottorato (attualmente la differenza tra lo ‘stipendio’ medio di un assegnista di ricerca e quello di un dottorando è di circa 260 euro lordi al mese); la tacita prassi per cui, nei casi più fortunati, il magro ‘stipendio’ di un contratto di insegnamento viene interamente corrisposto alla fine dell’anno accademico; l’assenza di una remunerazione adeguata o della possibilità di accedere a rimborsi spese che permettano ai dottori di ricerca di partecipare a convegni o di svolgere le ore di didattica sottopagata:

Il precariato sottopagato rende la ricerca un privilegio per pochi, per chi cioè ha risorse per vivere più a lungo in condizioni di sfruttamento economico. Gli altri, come me, devono fare i conti con la propria capacità di resistenza. Purtroppo, oltre a essere una condizione logorante e frustrante, la scarsa remunerazione degli insegnamenti blocca automaticamente le possibilità di farsi strada: senza fondi non è possibile andare a conferenze, costruire contatti, svolgere periodi all’estero (Anonimo 12).

¹⁵ Per una panoramica esaustiva, cfr. <https://www.google.com/url?q=https://www.roars.it/riforma-bermini-ricercatori-precari-obbedienti-e-a-basso-coste/&sa=D&source=docs&ust=1735913638525669&usq=A0vVaw2pEWpugDoe-fGkgZhxNaOD>.

Tutto ciò genera un senso di frustrazione che accomuna quasi tutti gli intervistati, che alludono alla tangibile eventualità di abbandonare l'accademia e di dedicarsi all'insegnamento a scuola o al lavoro in altro ambito.

Tra chi non ha ancora concluso il dottorato, c'è chi ritiene che le competenze acquisite, insieme a un curriculum solido, a una buona tesi e, soprattutto, al sostegno da parte di tutor e/o altri docenti, siano fattori decisivi per il successo della carriera accademica; altri non hanno idee chiare in merito. Di contro, il punto di vista di chi ha già conseguito il titolo mostra una realtà del tutto diversa. I fattori 'determinanti' gravitano principalmente intorno alle condizioni economiche dei singoli; a dinamiche ed equilibri di potere, la maggior parte delle volte estranei al singolo; al numero oggettivamente esiguo di posti di lavoro disponibili; a una buona dose di fortuna.

Stando alle dichiarazioni degli intervistati, la natura del sistema di reclutamento accademico viene percepita ancora oggi come profondamente elitaria e 'classista'. Solo chi ha le possibilità economiche può permettersi di sostenere anni di precariato, accettare contratti sottopagati sparsi per l'Italia, spesso dovendo integrare con altri lavori paralleli, come la traduzione o l'insegnamento a scuola, e scrivere a ritmo sostenuto per raggiungere le soglie che consentono di evitare magre figure ai concorsi, nella speranza di potersi assicurare un posto più o meno fisso.

Anche i concorsi si rivelano un argomento particolarmente spinoso. Un intervistato sottolinea che

Un tutor/referente/professore che si prodighi per il giovane candidato e favorisca le condizioni necessarie ad inserirsi nel circuito e a strutturarsi è una figura IMPRESCINDIBILE. Quella dei concorsi *ad personam*, o, con un tecnicismo, per 'cooptazione', è una realtà comune a tutta l'accademia. Questo è possibile per l'assunto per cui il fine di un concorso non è tanto di concorrere per una posizione, quanto di 'farsi conoscere' (Anonimo 17).

Capita non di rado che ai concorsi un neodottore si trovi a competere con candidati del doppio della sua età e con il doppio del suo curriculum. Ben pochi supervisor, però, sembrano essere stati in grado di preparare i propri dottorandi e neodottori a questo

tipo di evenienza: lo stesso Anonimo 17 riporta di aver partecipato a un concorso in cui una posizione RTDA è stata assegnata a una candidata sessantenne. Al di là delle vicende dei singoli, di sacrifici e di rinunce, alcuni intervistati sollevano dubbi sulla reale opportunità data dal prendere parte a questo genere di concorsi.

Naturale conseguenza delle dinamiche fin qui rilevate è la percezione di un ambiente di lavoro e di ricerca in cui muoversi è complesso, un ambiente ulteriormente appesantito da una competizione 'tossica'. Così, si giunge a vivere con grande angoscia la "frequente situazione di concorrenza, [la] delusione nei rapporti umani, [l']incapacità di relazionarsi in maniera sincera e onesta. Spesso succede che non ci si può fidare, si è soli e nervosi" (Anonimo 3). Ancora di più, sembra che non ci sia altra via rispetto alla "corsa alla pubblicazione, spesso fatta a scapito della qualità scientifica, sullo sfondo della quale si estende uno scenario di vera e propria 'guerra tra poveri' [...]; difficoltà, questa, aggravata dalla sostanziale insussistenza di opportunità eque per i neodottori di ricerca" (Anonimo 17).

Per concludere, la possibilità di farsi strada in accademia è vissuta con angoscia perenne, alimentata dalla pesante precarietà socio-economica connessa al percorso dottorale e post-dottorale stesso, mentre l'ambiente è intriso di una competizione tale da minare anche i rapporti interpersonali tra omologhi.

UNO SGUARDO

ALLA SITUAZIONE PSICOLOGICA

Agli intervistati è stata posta la seguente domanda:

1. A gennaio 2024, l'ADI¹⁶ ha presentato un rapporto sulle condizioni di lavoro e sulla condizione mentale di dottorandi e assegnisti, che mette in luce sia le difficoltà economiche che si affrontano durante e dopo il dottorato, sia come queste (e, in generale, il lavoro nel mondo accademico) influiscono sulla salute psicologica e fisica. A tuo parere, quanto influiscono le tue attuali condizioni lavorative sul tuo benessere psicofisico? Pensi che ci sia una specificità dell'ambito slavistico, in questo senso?

Alquanto allarmante è il dato lessicale che emerge dalle risposte: i termini più ricorrenti risultano infat-

¹⁶ Consultabile al link: <https://dottorato.it/content/xi-indagine-adi-su-dottorato-psicopatologia-del-dottorato-di-ricerca>.

ti essere ‘isolamento’, ‘precarietà’, ‘competizione’, ‘ansia’, ‘incertezza’, ‘burnout’, ‘stress’. Si delinea quindi uno stato di malessere generalizzato. Solo alcuni intervistati si dichiarano soddisfatti della propria condizione e riescono a tutelarsi, mentre la maggior parte sostiene di avere o di avere avuto bisogno di supporto psicologico professionale. A risaltare è la criticità di una situazione in cui la maggioranza si considera ad alto rischio per quanto riguarda stress, ansia e depressione: “la pressione è a tratti ingestibile, sembra di soffocare, di non riuscire a concludere nulla, di essere nelle sabbie mobili” (Anonimo 3). Si registra isolamento generalizzato, connaturato al carattere ‘individuale’ della ricerca e aggravato dalla mancanza “di spazi di lavoro adeguati, di iniziative che incentivino la presenza in ateneo, o semplicemente occasioni di convivialità che consentano di conoscersi, discutere, scambiare idee” (Anonimo 1). Anche l’elevata competizione a cui si è sottoposti risulta essere al contempo causa e conseguenza di isolamento e solitudine:

Ritengo che la condizione mentale precaria del giovane ricercatore non dipenda soltanto dalle condizioni lavorative ed economiche incerte ma anche da questa costante, tossica e silenziosa ‘competizione accademica’ fatta di pubblicazioni solo su riviste indicizzate, di borse di studio per merito, di partecipazioni a migliaia di convegni internazionali [...] senza le quali ‘non hai fatto abbastanza’ (Anonimo 8).

I fattori che influenzano in misura preponderante il benessere psicofisico degli intervistati sono, da una parte, la precarietà economica e contrattuale, a cui corrisponde troppo spesso un eccessivo carico – anche solo mentale – di mansioni, che causa un profondo disequilibrio tra vita professionale e privata; dall’altra, l’assenza di prospettive certe e la preoccupazione per il futuro da pianificare (cosa impossibile alle condizioni attuali). La conseguenza è il disincanto e la disillusione nei confronti di una possibile carriera accademica, che conduce spesso ad abbandonare l’idea di proseguire in università in favore di maggiore stabilità economica e soprattutto serenità mentale.

Questa condizione sembra accomunare in maniera trasversale chi si occupa di materie umanistiche, non solo in Italia, anche se ogni disciplina si trova certamente ad affrontare ostacoli differenti a seconda

delle specificità del proprio lavoro. In particolare, per quanto riguarda la slavistica “l’attuale situazione geopolitica potrebbe avere un impatto sullo sviluppo degli insegnamenti universitari, con un conseguente aumento delle difficoltà di carriera” (Anonimo 9).

Alla luce delle risposte raccolte, la condizione psicofisica dei giovani studiosi risulta senza dubbio connessa alla situazione di precarietà e incertezza insita al percorso dottorale e post-dottorale. Tuttavia, vengono auspiccate alcune soluzioni che, pur in misura contenuta, potrebbero condurre a un miglioramento del benessere psicofisico: “credo che la dimensione psicofisica del dottorando venga ampiamente sottovalutata e che dovrebbe essere introdotta la possibilità per un dottorando di accedere a un supporto psicologico convenzionato con il proprio ateneo” (Anonimo 6). In questa affermazione si può ritrovare un auspicio fondamentale: per quanto difficilmente realizzabile, un necessario ‘sentiero’ di consapevolezza, finalmente in grado di riconoscere l’importanza del benessere psicologico.

GUERRA: IMPATTO SU RICERCA E DISCIPLINA

Agli intervistati sono state poste le seguenti domande:

1. In che modo la guerra russa contro l’Ucraina/l’aggressione russa ha impattato sulla tua attività di ricerca? Ritieni che i recenti eventi possano/debbero portare a un ripensamento della nostra disciplina?
2. In che modo la guerra russa contro l’Ucraina ha modificato i rapporti tuoi e della tua università con le istituzioni universitarie russe?
3. Se ti sei occupato di ricerca sull’Ucraina in seguito all’invasione su larga scala, come hai ovviato all’impossibilità di recarti sul posto? È stato facile reperire le risorse ed entrare in contatto con gli studiosi? Quali altre difficoltà o risorse vorresti segnalare?

Dalle risposte emerge una serie di temi comuni. Per quanto riguarda gli aspetti pratici della ricerca, molti affermano di essere stati costretti a cambiare i propri piani per l’inaccessibilità di alcuni archivi. Si segnala, per esempio, l’impossibilità di recarsi ufficialmente in Russia a scopo di ricerca, condizione che in diversi casi ha obbligato gli intervistati a ripensare il proprio progetto. Anonimo 9 racconta, inoltre, di aver dovuto abbandonare l’Ucraina pochi giorni prima del 24 febbraio e di aver dunque dovuto limitare la sua ricerca esclusivamente ai materiali reperiti

fino a quel momento. A suo dire, questa circostanza ha avuto un impatto notevole sul suo percorso, sia dal punto di vista psicologico che pratico.

Ad alcuni intervistati la guerra ha imposto cambiamenti e scelte di vita ancor più radicali. Questo è il caso, per esempio, di Anonimo 4 che, dopo anni passati in Russia, ha deciso di abbandonare il Paese e di intraprendere un percorso di dottorato in Italia.

Davanti alla necessità di mutare il proprio progetto di ricerca si riscontra talvolta un profondo senso di abbandono da parte delle istituzioni:

Quello che dispiace è che la difficoltà attuale non è contemplata per il giovane studioso: sembra tutto come sempre e non sono ammessi 'sconti', aiuti per chi si trova in difficoltà con la propria ricerca. Non voglio dire che si debba abbassare l'asticella, ma che bisogna prendere in mano la situazione e decidere cosa si può fare (Anonimo 3).

In molti casi emerge che gli atenei non hanno saputo far fronte agli ostacoli incontrati dai dottorandi nel reperire i materiali bibliografici, non solo a seguito dell'interruzione delle collaborazioni e dei contatti con le università russe, ma anche delle sanzioni internazionali che hanno reso le transazioni verso la Russia "un'impresa titanica" (Anonimo 3).

Le testimonianze raccolte mettono in luce la volontà di cercare soluzioni alternative volte a proseguire al meglio la ricerca, malgrado tali impedimenti. Per molti si sono rivelate indispensabili le risorse online e soprattutto i rapporti personali instaurati con amici e/o studiosi rimasti in loco:

Ho sempre riscontrato una grande disponibilità da parte degli studiosi russi che ho avuto modo di contattare e, quando è stato nelle loro possibilità, mi hanno sempre aiutato. Per questo motivo ho sempre posto il rapporto con le persone al primo posto e non ho mai interrotto i contatti con coloro che stimo sia accademicamente che umanamente (Anonimo 12).

Altri hanno cercato di sopperire all'impossibilità di recarsi nelle aree interessate dal conflitto, attingendo a materiali presenti in biblioteche situate in altri Paesi.

In generale, è emersa la necessità di ricevere maggiore supporto sul piano pratico, per avere un quadro più chiaro delle risorse ancora accessibili e orientarsi in altri contesti accademici, europei o americani. Alcuni propongono, ad esempio, la creazione di un

canale tra istituzioni per facilitare la circolazione di materiali provenienti dall'estero.

Gli intervistati lamentano un'assenza di coordinamento tra i vari atenei italiani. Questi sembrano seguire direttive diverse nei rapporti con le istituzioni russe, creando una certa disparità nelle condizioni di ricerca. C'è chi, come Anonimo 3, auspica la fine dei divieti imposti e propone che la slavistica si sieda a un tavolo per trovare una soluzione comune. A tal proposito, va segnalato che la situazione si profila talvolta diversa in altri Paesi. Anonimo 8 descrive, ad esempio, un contesto accademico più 'aperto': "il mio centro di ricerca [...] ha sempre permesso di organizzare conferenze, invitare studiosi in presenza e mantenere rapporti accademici con i ricercatori di varie istituzioni russe ma non ha mai 'consigliato' di recarsi lì".

Alla necessità di dialogo e di una maggiore collaborazione da parte degli atenei nella gestione dei rapporti con le istituzioni russe si aggiunge un sentimento di preoccupazione per il futuro della slavistica italiana: "gli iscritti ai corsi sono diminuiti e questo potrebbe rappresentare un problema per i prossimi anni" (Anonimo 14).

Oltre agli evidenti ostacoli sul piano pratico, la situazione attuale ha avuto un'inevitabile ricaduta psicologica di estraniamento e sgomento: "in un primo momento, lo shock causato dall'inizio della guerra mi ha portato a rimettere in questione il mio interesse per la Russia" (Anonimo 11); "è ormai diventato davvero difficile e doloroso rapportarsi [alla Russia] senza sembrare un putiniano" (Anonimo 3). C'è chi cerca, invece, di superare l'impasse, sostenendo che questi eventi debbano intensificare lo studio della cultura e della letteratura russa. In generale, le testimonianze raccolte evidenziano un diffuso senso di disorientamento, che rischia di compromettere uno sguardo lucido e consapevole sulla slavistica.

Alcuni intervistati ipotizzano una eventuale ridefinizione degli approcci della slavistica e sono concordi nell'evidenziare la necessità di "ripensare la nostra disciplina in maniera più inclusiva, cercando di tessere connessioni a livello culturale per superare le asperità del presente e della situazione geopolitica, cercando di non portare all'interno della ricerca

le tensioni internazionali” (Anonimo 12). Per molti, questo sembra doversi tradurre nella necessità di dare una maggiore attenzione alle discipline ‘minori’ e auspica la possibilità di instaurare un dialogo tra tutte le aree della slavistica.

Altri sostengono, inoltre, che “uno studio più consapevole dei rapporti di tipo imperialista che hanno caratterizzato – su diversi livelli – i rapporti tra questi poli culturali [possa] aiutarci a comprendere meglio la complessità di alcuni fenomeni socioculturali nel passato e nel presente” (Anonimo 9).

DISCIPLINA: CRITICITÀ E PROSPETTIVE

Come rilevato nella sezione precedente, i recenti eventi storici spingono a una riflessione profonda sulla slavistica e sui suoi potenziali sviluppi nel contesto di una più generale crisi degli studi umanistici. Per sondare questo doppio aspetto del rapporto dei giovani slavisti alla disciplina, agli intervistati sono state poste le seguenti domande:

1. Ultimamente si parla molto del senso profondo degli ‘area studies’. C’è chi mette in dubbio l’etichetta di ‘slavistica’ e tenta di proporre nuove classificazioni che pongano l’accento sulla pluralità culturale e linguistica (ecc.) dell’Europa orientale. Come immagini il futuro della slavistica in quanto disciplina?
2. In che modo la slavistica può e deve dialogare con le altre discipline umanistiche?
3. Quale pensi sia il suo ruolo nel dibattito pubblico?
4. Quanto pensi che le diverse micro-discipline (soprattutto tra le discipline meno diffuse, come ceco, polacco, ucraino, ecc.) debbano essere studiate come rappresentative di fenomeni specifici, e quanto invece è utile considerarle in ottica comparatistica?

L’esigenza di riconsiderare il perimetro e gli approcci della disciplina comporta per gran parte degli intervistati la necessità di mettere in discussione il termine stesso di ‘slavistica’. Sebbene essi siano in generale concordi nel ritenere questa ‘etichetta’ ancora utile per definire gli studi sull’area, non mancano, tuttavia, proposte volte a promuovere nuove modalità di formazione e di ricerca che evidenzino la complessità linguistica e culturale dei territori interessati.

Si sottolinea, a tal proposito, l’importanza di una slavistica che “oltre a promuovere il dialogo tra tutte le culture e lingue di area slava, si integri maggiormente con altri ambiti di ricerca di area non slava per valorizzare la complessità culturale presente al-

l’interno dei confini dei diversi stati nazionali” (Anonimo 12) e che si presti quindi “alle contaminazioni [...] con altri ‘studi di area’ – aprendosi ad esempio agli studi culturali comparati con l’area dell’Asia Centrale o con quella, non solo slava, dei Balcani” (Anonimo 9).

Tale ambizione si scontra, tuttavia, con una tendenza all’iperspecializzazione, che secondo molti intervistati caratterizza la formazione accademica. Alcuni notano, infatti, “una discrepanza tra [...] la pluralità culturale e linguistica della [...] disciplina e la sua concretizzazione nei programmi universitari” (Anonimo 8).

Ciò tende a svantaggiare, in particolare, le lingue slave ‘minori’, tradizionalmente sottorappresentate nei corsi di studio. Alcune di queste, come il bielorusso, non presentano in Italia una cattedra di riferimento, altre – come l’ucraino, il serbo-croato, il ceco, il bulgaro e così via – sono limitate solo ad alcuni atenei, orientando di conseguenza le scelte dei giovani studiosi: “la percentuale di dottorandi impegnati in queste aree culturali è nettamente minore a quella di coloro che si occupano di russistica” (Anonimo 6). Di fronte a questo dato oggettivo, gli intervistati auspicano che lo studio di queste aree venga incoraggiato, incentivando l’apprendimento di altre lingue slave e favorendo un approccio comparatistico e multidisciplinare.

Sappiamo che la lingua e la letteratura russa sono quelle che vengono insegnate e studiate nel maggior numero di Atenei italiani, ma è importante che questi insegnamenti vengano affiancati da quelli di filologia slava e di linguistica slava e dalla presenza di studiosi specialisti di almeno un’altra cultura slava (Anonimo 11).

Gli intervistati sono concordi nel rimarcare l’importanza dello studio di discipline minori nella slavistica italiana. Si sottolinea, in particolare, come “una visione interslava possa essere arricchente e importante per il proprio specifico campo di studio” (Anonimo 1). A tal proposito, alcuni ritengono fondamentale una lettura di queste discipline in un’ottica contrastiva. Ciò permetterebbe di “tenere in considerazione i fenomeni specifici delle singole micro-discipline, soprattutto di quelle meno ‘dominanti’ per evitare che siano inglobate e siano oggetto di omologazioni distorcenti” (Anonimo 7).

In riferimento alle considerazioni sul ruolo della slavistica nella più ampia cornice degli studi umanistici, si pone particolare enfasi sulla necessità di un dialogo da condurre in analogia a quanto avviene per le discipline STEM, favorendo così lo scambio, nonché la diffusione, di gruppi di ricerca orientati secondo un approccio interdisciplinare. Alcuni intervistati sottolineano, a riguardo, l'apporto specifico della slavistica agli studi umanistici in una prospettiva trasversale:

Credo che la slavistica abbia tanto da offrire alle altre discipline umanistiche: lo studio dell'impatto dei regimi totalitari, i movimenti di resistenza, il dissenso culturale, i fenomeni di migrazione e la complessità delle identità nazionali e religiose, possono offrire molto agli studi di storia, letteratura comparata, studi culturali e antropologia (Anonimo 4).

IL RUOLO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DEGLI SLAVISTI

In questa sezione è stato chiesto agli intervistati di rispondere alla seguente domanda:

1. Che ruolo ha avuto l'AIS all'interno del tuo percorso di dottorato (didattica, informazioni, comunicazioni) e una volta che questo si è concluso? Quali pensi che possano essere le iniziative concrete che l'AIS possa intraprendere sia per ampliare e aiutare gli studi dei giovani slavisti durante il dottorato sia per sostenere coloro che si affacciano al mondo della ricerca una volta discussa la tesi?

Le esperienze degli intervistati presentano delle diversità. Numerosi sono coloro che hanno percepito l'importanza della presenza dell'AIS. In particolare, vengono menzionate le lezioni metodologiche proposte durante la pandemia che, afferma Anonimo 12, "hanno contribuito a farmi sentire meno sola in un momento di profonda fragilità: [...] ero contenta di potermi confrontare con i colleghi e di intessere nuove conoscenze anche se stavo chiusa in casa". Gli incontri si sono rivelati fondamentali da un punto di vista formativo e psicologico, consentendo di mantenere una dimensione di scambio. Questo tipo di supporto ha aiutato i dottorandi a non perdere contatto con il loro lavoro e a non perderne di vista lo scopo. Le lezioni hanno offerto la possibilità di confrontare metodologie e tematiche utili a tutti i dottorandi di slavistica, e favorito la possibilità di stringere nuovi rapporti 'virtuali' con colleghi e altri studiosi. Proprio per la loro natura trasversale e

nazionale, gli incontri organizzati dall'AIS hanno sopperito, nei limiti del possibile, a quelle che alcuni dottorandi ritengono delle carenze formative, come già discusso nella sezione "Il dottorato di ricerca: dinamiche di accesso e svolgimento".

Tuttavia, gran parte degli intervistati afferma di non aver avuto contatti diretti con l'Associazione durante il dottorato. Sebbene questa svolga un ruolo istituzionale importante, i dottorandi, non essendo membri, non si sentono pienamente partecipi. Il rammarico per lo scarso coinvolgimento nelle attività dell'AIS e per l'impossibilità di associarsi è un punto ricorrente: in virtù del grande potenziale che può avere una maggiore partecipazione dei dottorandi e dei giovani studiosi, molti ritengono che un dialogo profondo potrebbe essere proficuo. Oltre alla speranza che venga riproposto un ciclo di lezioni dottorali, molti degli intervistati auspicano altre occasioni di confronto tra le 'vecchie' e le 'nuove' generazioni.

Particolarmente importante, secondo gli intervistati, sarebbe un aggiornamento più regolare del sito dell'Associazione, il quale potrebbe fungere da banca dati per bandi e altre iniziative, anche legate al percorso post-dottorale.

CONCLUSIONE

Il quadro complessivo che emerge nelle risposte fornite dagli intervistati mette sotto una nuova luce problemi trasversali su cui la comunità accademica dovrebbe interrogarsi maggiormente.

In primo luogo, la questione del dottorato, caratterizzato da procedure poco chiare e dall'assenza di un appropriato percorso formativo per chi si dedica alla slavistica. Di fatto, il compimento degli studi dottorali non implica la fine di un tracciato tortuoso, bensì l'avvicinarsi di ulteriori sfide e difficoltà. Le condizioni in cui il giovane studioso si trova a operare generano una situazione psicofisica che si profila nei termini di 'malessere generalizzato', e, oltre ad aggravare le condizioni di lavoro, spesso conducono all'abbandono della carriera accademica.

È significativo che le considerazioni riassunte sinora non sono un'esclusiva delle risposte registrate dalla presente *anketa*, ma trovano una consonanza anche con le precedenti, del 2004 e del 2019. Una

differenza, tuttavia, si individua nel fatto che negli ultimi cinque anni la comunità accademica ha dovuto far fronte alla pandemia e alla guerra, che hanno causato ulteriori situazioni di forte squilibrio. A proposito della seconda, l'inizio dell'invasione su larga scala dell'Ucraina ha influito sull'attività dei giovani studiosi da diversi punti di vista, *in primis* personale e operativo.

Gli intervistati insistono su problematiche non solo contingenti, ma anche intrinseche alla slavistica italiana, prima fra tutti la questione della disciplina. Attualmente, a livello internazionale si registra un forte dinamismo e il progressivo consolidamento di un approccio basato su una prospettiva comparata e una sempre più marcata internazionalizzazione delle discipline umanistiche. Sul piano nazionale urge una riformulazione della slavistica come disciplina, in cui le nuove generazioni di studiosi si possano riconoscere per costruire un dialogo e gettare le basi per un futuro sviluppo.

Si auspica dunque che questa terza *anketa* possa rappresentare un punto di partenza per intavolare una discussione più articolata e ampia, che non riguardi solo i giovani studiosi, ma favorisca la collaborazione con le generazioni precedenti.

◇ *“Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris”. Young Slavists Reflecting Out Loud* ◇
Young Slavists Collective

Abstract

The paper analyses the current situation of PhD students and post-doctoral researchers in Slavic Studies, with a special focus on the Italian context. In the summer of 2024, the Young Slavists Collective sent an anonymous questionnaire to a sample of young Italian scholars. The main aim was to explore and discuss some relevant issues by collecting their personal experiences, beliefs, and criticisms.

Keywords

Slavic Studies, PhD, Post-doc, Questionnaire, Young Slavists Collective.

Authors

The Young Slavists Collective (YSC) was established in the spring of 2023 from the idea of a group of doctoral students and post-doctoral fellows scattered in various universities in Italy and abroad. The aim of the YSC is to create a meeting space for new generations of Slavists to get to know each other and to engage in interdisciplinary scientific and human dialogue. The members of the Young Slavists Collective are Maria Teresa Badolati, Rossella Caria, Luca Cortesi, Ilenia Del Popolo Marchitto, Annalisa Di Santo, Noemi Fregara, Giulia Gallo, Sara Gargano, Iris Karafillidis, Rukya Mandrile, Martina Mecco, Anita Orfini, Erika Parotti, Federico Piccolo, Virginia Pili, Monica Puglia, Marta Riparante, Domenico Scagliusi, Iris Uccello.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Collettivo Giovani Slavisti



Cezanne amava le mele kazake

Сезанн любил казахские яблоки

Andrej Sen-Sen'kov

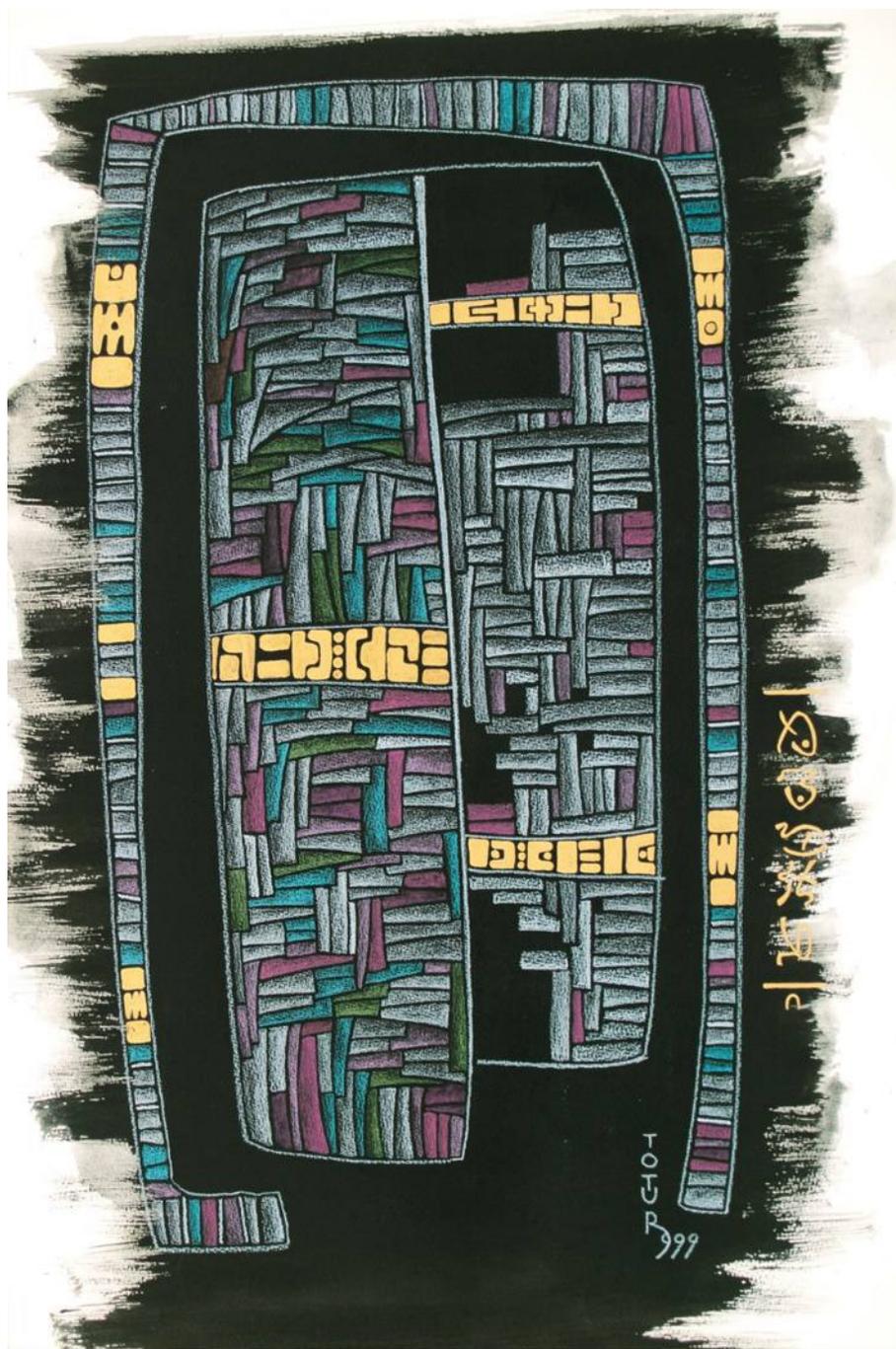
◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 303-317 ◇

QUESTA scelta antologica vuole presentare un dialogo tra A. Sen-Sen'kov e undici artisti del Kazachstan, sulle cui opere si innestano le immagini del poeta russo, tradizionalmente estrose e personalissime. Al linguaggio artistico e figurativo dei quadri si uniscono così rappresentazioni verbali contraddistinte da una forte componente visionaria, propria quindi alla sfera artistica, ma che si esprime con mezzi diversi.

Il titolo Cezanne amava le mele kazake richiama quella tendenza al sincretismo che contraddistingue questa scelta antologica, il volume da cui essa è tratta e la poetica di Sen-Sen'kov nel suo complesso tramite il legame tra il pittore francese e il simbolo della città di Almaty (traducibile dal kazako come “della mela”) e del Kazachstan tutto. Da questa prospettiva il Paese dell'Asia centrale appare come una nuova Tahiti, una fonte di ispirazione che amplia le visioni poetiche di Sen-Sen'kov alla luce delle specificità culturali locali.

I testi che seguono rappresentano una rilettura di queste specificità, una sorta di traduzione da un linguaggio artistico a un altro, che, come si diceva prima, si fa contemporaneamente figurativo e verbale. Tale rilettura prende in considerazione dettagli minimi dei quadri cui si ispira, puntellandoli di visioni proprie, contemporaneamente oniriche e radicate nella quotidianità, con tutte le sue brutture e i suoi orrori, ma anche con una vaghezza in cui pulsa una speranza, per quanto flebile.

Massimo Maurizio



**АЛЕКСАНДР ОСИПОВ
ОТКРЫВАЕТ ВАМ
ВХОДНУЮ ДВЕРЬ В КНИГУ**

Дверь похожа на рыбу. И, как все рыбы, никогда не перестает расти. Каждый стук по деревянной чешуе косточкой согнутого пальца приглашает войти новый миллиметр.

**ALEKSANDR OSIPOV VI APRE
LA PORTA D'INGRESSO DI
QUESTO LIBRO**

La porta assomiglia a un pesce. E, come tutti i pesci, non smette mai di crescere. Ogni colpo dell'ossicino di un dito piegato che batte sulle squame lignee invita un nuovo millimetro a entrare.

АСИЯ ХАЙРУЛИНА

Розовое вино внутри стеклянного маятника раскачивается вправо-влево. Оно не может понять, что ему больше нравится — светящееся изнутри рембрандтовским светом яблоко или стаканчик, который потихоньку подбирается к бутылке, как осторожный щенок.

Это жизнь в розовом свете. La vie en gosse поют из темноты пиафы, воробышки, крылья и клювы которых еще не нарисовали, решив начать с голосов.

Бутылка розового стекла постепенно останавливается, оно сделало выбор, о котором мы никогда не узнаем, и начинает вращаться в поверхность все больше и больше нравящегося ей стола. А яблоко, уже собравшееся покатиться в семнадцатый век, передумывает и остается здесь, в стране, где все женские имена начинаются на А. В Амстердаме, окруженном горами.

**ASIJA CHAJRULINA**

Il vino rosé all'interno di un pendolo di vetro oscilla a destra e a sinistra. Non sa decidere se gli piaccia di più la mela che irradia una luce rembrandtiana dall'interno o il bicchierino che si accosta lentamente alla bottiglia, come un cucciolo prudente.

È la vita ammantata di rosa. Dall'interno del buio intonano La vie en rose le piaf, passerotti, le cui ali e i cui becchi non sono ancora stati disegnati, visto che si è voluto incominciare dalle voci.

La bottiglia di vetro rosa si ferma un po' alla volta, il vetro ha preso una decisione che non conosceremo mai, e incomincia a fondersi con la superficie di un tavolo che le piace sempre di più. Mentre la mela, che ha già deciso di rotolare nel diciassettesimo secolo, ci ripensa e resta lì, nel paese in cui tutti i nomi femminili incominciano per A. In una Amsterdam circondata dalle montagne.

КАДЫРЖАН ХАЙРУЛИН

Первая половина любой дороги ведет в пустыню, вторая — из пустыни. Путешествие внутрь овоща не делится на два. Попавший внутрь, остается там навсегда.

У каждого овоща мечта стать чем-то другим. А можно ли овощу стать убитым деревом стула, пола или стен? Можно ли из него построить дом, где художник будет рисовать только фрукты, и лишь два раза в год, в равноденствие, ягоды? Смотрите. Дом уже построен. И в нем поселились мыши и гвозди-невидимки.

**KADYRŽAN CHAJRULIN**

La prima metà di qualunque strada porta al deserto, la seconda metà fuori dal deserto. Il viaggio all'interno di un vegetale non si può dividere per due. Chi ci finisce dentro, resta lì per sempre. Ogni vegetale sogna di diventare qualcos'altro. Ma può un vegetale diventare il legno ucciso di una sedia, di un pavimento o di pareti? Ci si può costruire una casa, in cui un artista disegnerà soltanto frutti e, soltanto due volte all'anno, durante l'equinozio, bacche? Guardate. La casa è già stata costruita. E ci si sono sistemati chiodi invisibili e topi.

ГАЛЫМ ОСПАНОВ

Содержимое любой рюмки, бокала, фужера — тайна. Головоломка из цвета, отблесков и оптических искажений. Стеклу самому интересно, что сегодня стало загадочной кровью его прозрачного тела. И, немного выждав, бокал осторожно наклоняется, а содержимое, теряя первые капли, шепчет тайну глазу на кончике языка. Кажется, в этом бокале — городок. Домики, покрытые мукой. Домики, готовые для выпечки. Можно ли запечь жидкость? Только если оставить открытым результат. Так оставлял открытыми концы своих рассказов Реймонд Карвер. Ножка бокала безостановочно вращается. Движение настолько выверенное, что кажется — движения нет. Вены и артерии не помнят, кто из них дарит кровь стеклянному сердцу и где оно находится шестьдесят раз в минуту.

GALYM OSPANOV

Il contenuto di qualunque bicchierino, calice o coppa è il mistero. Un rompicapo fatto di colore, riverberi e distorsioni ottiche. Al vetro stesso piacerebbe sapere che cosa oggi è diventato il sangue enigmatico del suo corpo trasparente. E, dopo una breve attesa, il calice si inclina, accorto, mentre il contenuto, perdendo le prime gocce, sussurra il racconto del mistero all'occhio sulla punta della lingua. Sembra che in quel calice ci sia una piccola città. Casette ricoperte di farina. Casette pronte a essere infornate. Si può cuocere al forno un liquido? Soltanto se si lascia il risultato aperto. Come Raymond Carver lasciava aperti i finali dei propri racconti. Lo stelo del calice ruota senza sosta. Il movimento è tarato così alla perfezione che sembra che non ci sia movimento alcuno. Le vene e le arterie non ricordano chi di loro dona sangue al cuore di vetro e dove esso si trova per sessanta volte al minuto.



ГЕОРГИЙ МАКАРОВ

Черным сахаром кормят только тех, у кого черные глаза и черный взгляд. Обычно они рождаются, чтобы считать звезды и говорить на языке животных, погибших на Ноевом ковчеге. Долгие годы они носят с собой правильный кубик сахара, чтобы в конце жизни попробовать его белый вкус. Черным вином поят вернувшихся с проигранной войны. Тогда они кричат по ночам шепотом. В каждой черной гладкой туче, похожей на отполированный камешек, спрятан последний дождь. Как последний патрон, который красиво полетит в открытый висок форточки.

GEORGIJ MAKAROV

Lo zucchero nero lo danno da mangiare soltanto a coloro che hanno occhi neri e sguardo nero. Questi solitamente nascono per contare le stelle e parlare nella lingua degli animali morti sull'arca di Noè. Per anni portano con sé una zolletta di zucchero perfettamente regolare per provarne il gusto bianco alla fine della vita. Il vino nero lo danno da bere a coloro che tornano da una guerra persa. Questi allora gridano di notte con un sussurro. Ogni nuvola nera e liscia, simile a una pietrolina levigata, cela l'ultima pioggia. Come l'ultimo proiettile che vola, con meravigliosa traiettoria, nella tempia aperta di una finestrella.



АНДРЕЙ НОДА

Птица приносит человеку клетку для его голубых глаз. Теперь их будут кормить живым кормом параллельной проволоки. И учить петь зрачками. Их соленое потомство птица будет обменивать на новые модные крылья и лапки на высоком каблуке. Черный домик, где раньше жили глаза, уменьшается от ненужности. Постепенно станут меньше ресницы, молекулы и точки в конце красивого, а потом даже и некрасивого предложения. Колесики этого путешествия похожи на орбиты неоткрытых планет, что вращаются колечками вокруг безымянных пальцев орнитологии.

ANDREJ NODA

L'uccello porta all'uomo una gabbia per i suoi occhi azzurri. Adesso li nutriranno con il mangime vivo della sbarra parallela. E gli insegneranno a cantare con le pupille. L'uccello scambierà la loro salata discendenza per nuove ali alla moda e zampe con il tacco alto. La casetta nera, dove prima vivevano gli occhi, si riduce fino a farsi inutile. Poco alla volta diventeranno più corte le ciglia, le molecole e i punti alla fine di una bella frase, e poi addirittura quelli alla fine di una brutta frase. Le piccole ruote di questo viaggio sono simili alle orbite di pianeti non ancora scoperti, che ruotano come anelli attorno agli anulari dell'ornitologia.



КАНАТ БУКЕЖАНОВ

На ладони можно найти все, что существует за пределами ладони. Любой ответ на любой вопрос.

Видимо, так нашел Жан Кокто ответ на вопрос “какую единственную вещь вы вынесли бы из пожара?” – “огонь”.

Смотрящий на ладонь – смотрит в зеркало, которое не отражает, а предсказывает. Предсказывает прошлое, на полсекунды отстающее от настоящего, проступающего в исчезающей линии любви.

Хлопок одной ладонью может звучать по-разному. Это зависит от кожи лица воздуха, по которому наносится удар прикосновения.

KANAT BUKEŽANOV

Sul palmo di una mano si può trovare tutto ciò che esiste oltre i confini del palmo. Qualunque risposta a qualunque domanda. Evidentemente, Jean Cocteau ha trovato la risposta alla domanda “Qual è l’unica cosa che salvereste da un incendio?”: “il fuoco”.

L’osservatore del palmo guarda uno specchio che non riflette, ma predice. Predice il passato che resta mezzo secondo indietro rispetto al presente che affiora nella linea dell’amore che sta scomparendo.

Un colpo dato con il palmo può risuonare in maniera diversa. Dipende dalla pelle del volto dell’aria, sulla quale viene sferrato il colpo di quel tocco.

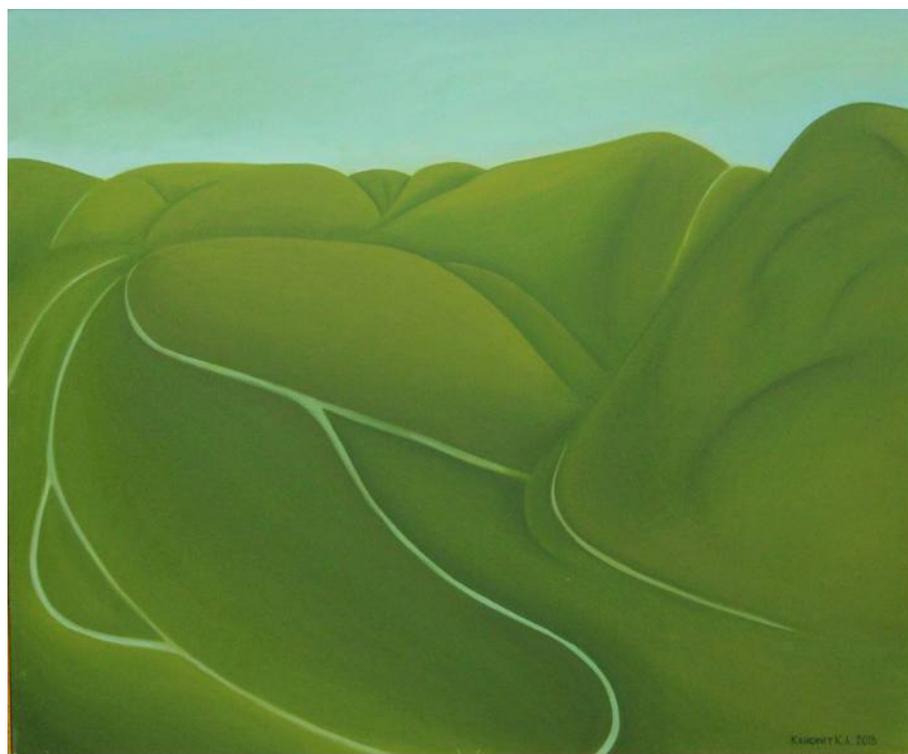


КАРЛЫГАШ КАНСЕИТ

Пейзаж всегда предполагает, что глаза по нему пойдут босиком. До самого-самого Джорджоне. Путь долгий и опасный. Может повстречаться уже никогда не написанное, и оно уведет за края, на белую стену.

Пейзаж как лист и его прожилки — швы на платье, которое надевают когда за окном ничего не происходит, но вот-вот должно произойти. Обычно это серый мячик облака, начинающий скакать по земле, ища отличие теплого от холодного.

Самые редкие глаза на земле зеленые. Пейзаж не любит делиться этим цветом. Дарит его обычно только тем, кто умеет отличить мокрую морщинку от высохшего ручья.

**KARLYGAŠ KANSEIT**

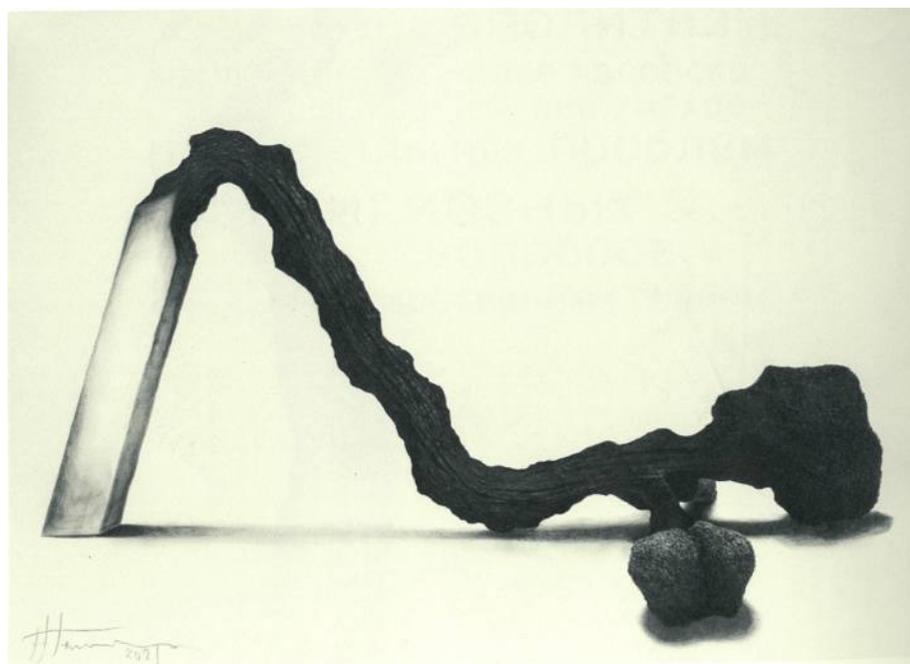
Il paesaggio presuppone sempre che gli occhi gli passeranno sopra scalzi. E arriveranno proprio fino a Giorgione. La strada è lunga e pericolosa. Ci si può imbattere in ciò che non sarà mai più scritto e questo condurrà fuori dai confini, sul muro bianco.

Il paesaggio è come una foglia e le sue venature sono le cuciture sul vestito che viene indossato quando oltre il vetro della finestra non accade ancora nulla, ma sta già per accadere. Di solito è il palloncino grigio di una nuvola, che si mette a rimbalzare per tutta la terra in cerca della differenza tra il tiepido e il freddo.

Al mondo gli occhi più rari sono quelli verdi. Il paesaggio non ama condividere questo colore. Di solito lo dona soltanto a coloro che distinguono una piccola ruga umida da un ruscello secco.

ТЭОМАН ХОС

Каждая спичка Пиноккио, не умеющий врать. Поэтому нос у нее еле видим. Деревянный человечек слишком худой, похожий скорее на узкую дверь, чем на огненную комнату исполнения желаний. Когда его сжигает Джеppetто, последней сгорает нога, с которой падает серный башмачок. Северное сияние – мерцающий минусовым тропиком поднебесный коробок спичечковых сосуллек. На столе лежат головоломки из спичек. Нужно убрать, переложить или сжечь лишнюю спичку и получится двухмерная скульптура, которую обходят вокруг на цыпочках пальцы, заложив руки за спину.



TEOMAN CHOS

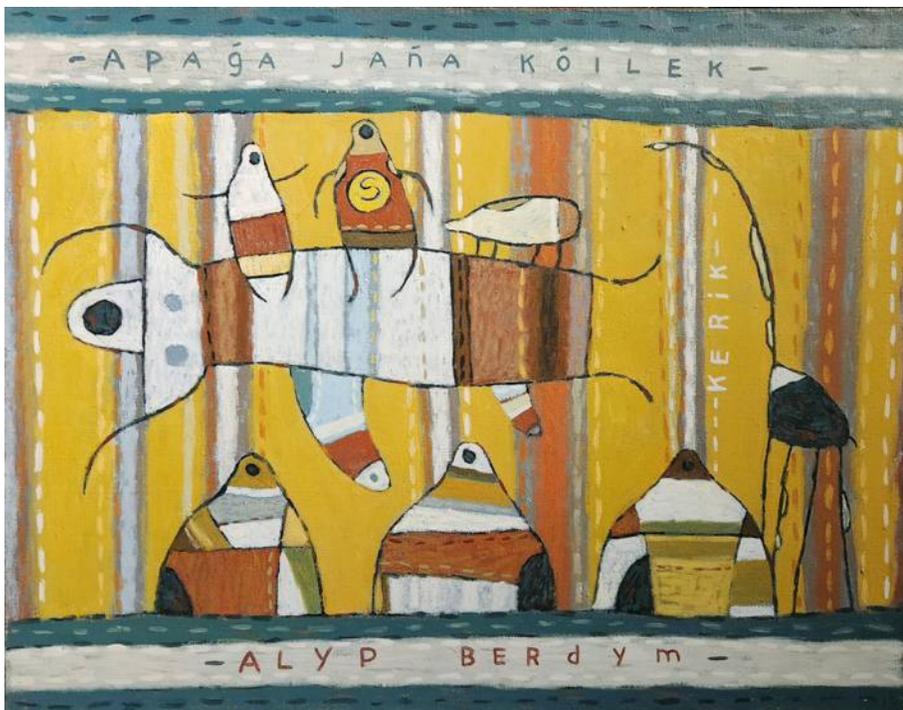
Ogni fiammifero è un Pinocchio che non sa dire bugie. Per questo il suo naso si vede a malapena. L'omino di legno è troppo magro, somiglia a una porta stretta, piuttosto che alla stanza di fuoco dove si esaudiscono i desideri. Quando Geppetto gli dà fuoco, per ultima brucia la gamba, dalla quale cade uno stivaletto di zolfo. L'aurora boreale è una scatolina celeste di fiammiferi-ghiaccioli che balugina come un tropico sottozero. Sul tavolo ci sono dei rompicapi fatti con fiammiferi. È necessario rimuovere, spostare o bruciare il fiammifero di troppo e si otterrà una scultura bidimensionale che tutti prendono per il naso, in punta di piedi e con le mani incrociate dietro la schiena.

АСКАР АХАМАН

Бабушек у человека всегда специально две. Одна знает желтый пароль к осени. Вторая умеет лечить вестибулярный аппарат падающих листьев. Обе готовят человека к зиме. Времени года, похожему на белую тряпочку, в которую молчат. Апдайк догадался про бабушек. “Память обладает пятнистостью, как будто пленку побрызгали проявителем, а не погрузили в него”. Мы помним их пятнами пирожков с картофельной радугой и гробами с деревянной аневризмой. Бабушки это два маленьких континента. Северная и Южная бабушки-америки. Между ними — мы. В проливных панамках.

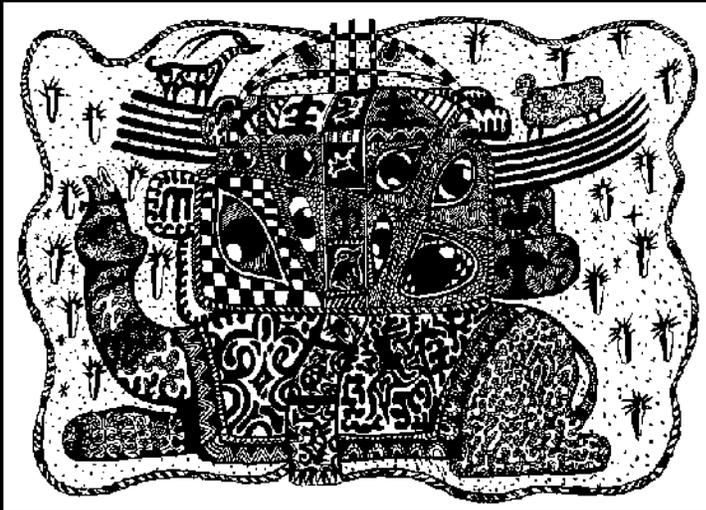
ASKAR ACHAMAN

Di nonne ogni persona ne ha sempre volutamente due. Una conosce la gialla parola segreta per accedere all'autunno. L'altra sa curare l'apparato vestibolare delle foglie che cadono. Entrambe preparano quella persona all'inverno, stagione simile a uno straccetto bianco nel quale gettano silenzi. Updike aveva ragione sulle nonne: “la memoria è maculata, come se vi avessero spruzzato del reagente per pellicola, invece di immergercela”. Ne ricordiamo le macchie dei dolcetti di ribes e bare con un aneurisma ligneo. Le nonne sono due piccoli continenti. Le nonne-americhe del Nord e del Sud. In mezzo ci siamo noi. E in testa panama a diretto.



ДРУГОЕ КИНО БЕЙСЕБЕКА АКАНАЕВА

Бог создал верблюда маленьким, но он назло продолжал расти и перерос сигаретную пачку Camel. От того, что хотел быть похож на гору, у него появился горб, потом, от одиночества и на всякий случай, второй. Корабль пустыни плывет по песку, который одновременно и море, и пляж. Среди ярких надувных животных для детей он выделяется цветом жажды. От воды верблюд непрозрачный аквариум. Узоры на его джахазе — наброски животных, которых пока еще нет. Но обязательно будут, когда днем будет светить луна, солнце покажет людям свои кратеры, а у верблюда появится третий горб.



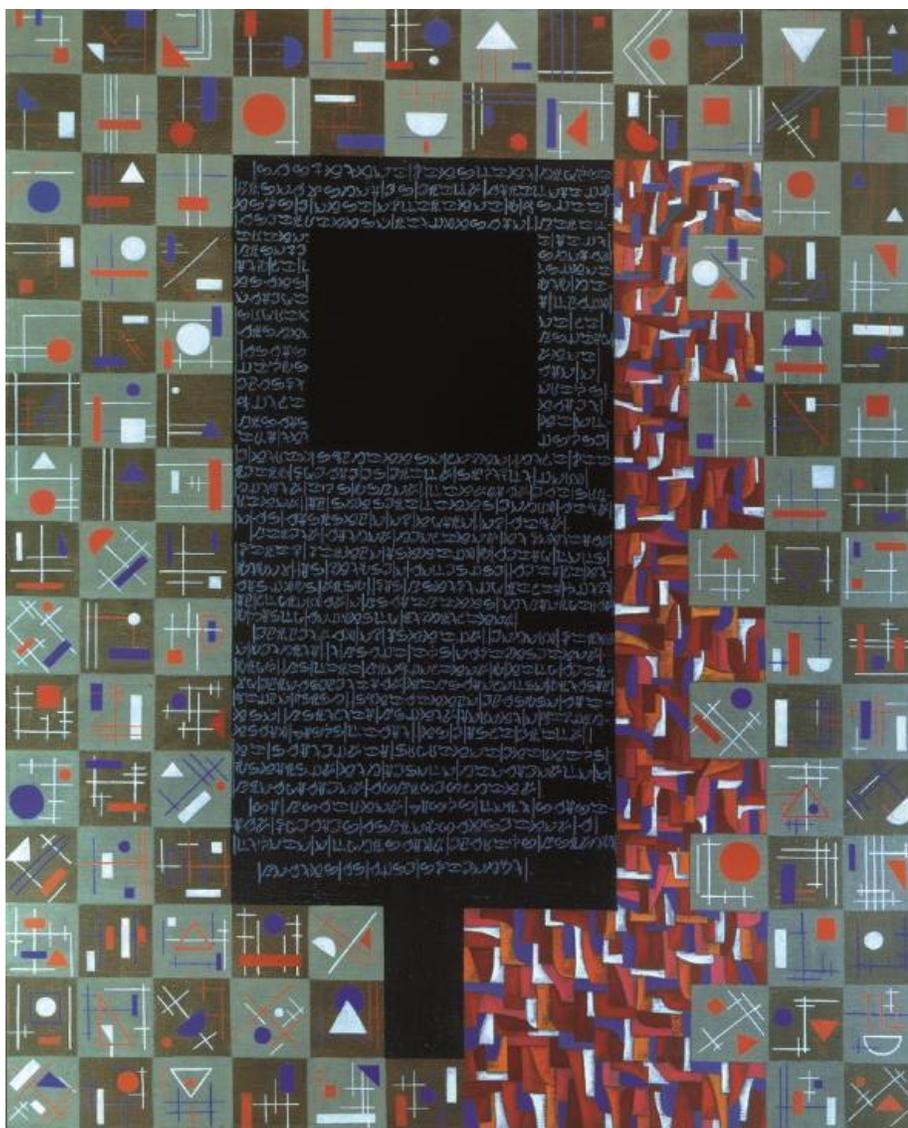
L'ALTRO CINEMA DI BEJSEBEK AKANAEV

Quando Dio ha creato il cammello era piccolo, ma lui continuava a crescere per dispetto ed è diventato più grande di un pacchetto di Camel. Poiché voleva assomigliare a una montagna, gli è spuntata una gobba, poi, per la solitudine e per ogni evenienza, una seconda. La nave del deserto naviga sulla sabbia che è contemporaneamente mare e spiaggia. In mezzo agli sgargianti giocattoli gonfiabili dei bambini lui risalta per il color della sete. L'acqua rende il cammello un acquario non trasparente. Gli arabeschi dei suoi ornamenti mostrano bozzetti di animali che non esistono ancora. Che però esisteranno senz'altro, quando di giorno splenderà la luna, il sole mostrerà agli uomini i propri crateri e al cammello spunterà la terza gobba.



Кузнечик скачет по не имеющей ни центра, ни краев зеленой олимпийской медали из себя и трав. Он одновременно и победитель, и награда. Гравировка на медали пылает по линии горизонта событий. Под ногами кузнечика насекомые настолько мелкие, что у человека для них не хватило имен. Бог забирает имена у погасших черных звезд и отдает им. И они, вспыхивая, на мгновение становятся видимыми. Стрекоза смотрит в разрез яблока как в сладкое зеркало. Яблоко укатилось с картины Сезанна до самых черных косточек. Оно жонглирует отражениями стрекозы так, что та становится похожа на крестик, помирившийся с ноликом.

Il grillo salta su una medaglia olimpica verde senza centro nè bordi, fatta di sé e di erbe. Lui è vincitore e premio al tempo stesso. L'incisione sulla medaglia arde lungo la linea dell'orizzonte degli avvenimenti. Sotto ai piedi del grillo gli insetti sono talmente minuscoli che l'uomo non ha trovato abbastanza nomi per loro. Dio prende i nomi da stelle nere e spente e li dà loro. E quelli, avvampando, si rendono visibili per un istante. La libellula guarda dentro il taglio di una mela come si guarda dentro uno specchio dolce. La mela è rotolata via da un quadro di Cezanne fino ai semini più neri. Giocola con i riflessi della libellula, ché lei diventi simile a una piccola croce riconciliata con lo zero.



**АЛЕКСАНДР ОСИПОВ
ЗАКРЫВАЕТ ЗА ВАМИ
ДВЕРЬ, И ВЫ ВЫХОДИТЕ
ИЗ КНИГИ**

Дверь захлопывается беззвучно в слова Блейка “Если бы двери восприятия были чисты, мы бы увидели вещи такими, какими они есть — бесконечными”.

**ALEKSANDR OSIPOV VI
CHIUDE LA PORTA ALLE
SPALLE E VOI USCITE DAL
LIBRO**

La porta sbatte senza un suono contro le parole di Blake “Se le porte della percezione fossero pure, noi vedremmo le cose per come sono: infinite”.

◇ *Cezanne amava le mele kazake* \ *Сезанн любил казахские яблоки* ◇
Andrei Sen-Sen'kov

Abstract

Italian translation of *Cezanne liubil kazakhskie iabloki* by Andrei Sen-Sen'kov.

Keywords

Andrei Sen-Sen'kov, Art, Russophone Kazakh Poetry.

Author

Andrei Sen-Sen'kov was born in 1968 in Tajikistan. He is the author of twenty books of poetry and prose. He won the Andrei Belyi Prize in 2018 and in 2019 the Special Prize of Moskovskii Schet. A collection of his work in English, *Anatomical Theater*, won the PEN Center USA translation Award in 2015. Sen-Sen'kov's work has been translated into thirty-one languages. He lives in Almaty.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Andrei Sen-Sen'kov, Massimo Maurizio

◇ ISSN 1723-4042 ◇

eSamizdat (2020 -)

eSamizdat

2020 (XIII)



◇ eSamizdat 2020

eSamizdat

2021 (XIV)



◇◇ eSamizdat 2021

eSamizdat

2022 (XV)



◇◇◇ eSamizdat 2022

eSamizdat

2023 (XVI)



◇◇◇◇ eSamizdat 2023

eSamizdat

2024 (XVII)



▽◇ eSamizdat 2024

eSamizdat (2003 - 2019)

eSamizdat

2019 (XII)



★◇◇ eSamizdat 2019

eSamizdat

2016 (IX)



★◇ eSamizdat 2016

eSamizdat

2014-2015 (X)



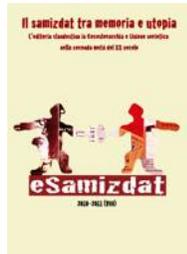
★ eSamizdat 2014-2015

eSamizdat

2012-2013 (IX)



◇★ eSamizdat 2012-2013



▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011

eSamizdat

2009 (VII) 2-3



▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3

eSamizdat

2009 (VII) 1



▽◇◇ eSamizdat 2009/1

eSamizdat

2008 (VI) 2-3



▽◇ eSamizdat 2008/2-3

eSamizdat - Rivista di culture dei paesi slavi
COMITATO DIRETTIVO
Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Marina Arias-Vikhil' Alessandro Farsetti
Michal Bauer Vagif Gusejnov
Alice Bravin Emilio Mari
Kristina Buynova Maria Mayofis
Guido Carpi Darija Moskovskaja
Collettivo Giovani Slavisti Damiano Rebecchini
Dmitrij Cyganov Andrej Sen-Sen'kov
Evgeny Dobrenko Mikhail Velizhev
Andrej Zorin

E traduzioni da:

Milica Babić-Jovanović
Michail Cechanovskij
Karol Irzykowski
Michail Jampol'skij
Maria Kuvšinova
Mykola Ljadov
Kasimir Malevič
Sergej Obrazcov
Vladimir Petrić
Oleksij Poltorac'kyj
Leonid Skrypnyk
Karel Teige
Zygmunt Wasilewski