

EUROPA ORIENTALIS 43 (2024)

THE CONTOURS OF ROMAN JAKOBSON'S  
*RANDBEMERKUNGEN ZUR PROSA DES DICHTERS PASTERNAK.*  
FROM RUSSIAN TO ITALIAN: A FIFTY-YEAR JOURNEY (1935-1985)

*Martina Mecco*

*Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* (Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak) is among the most significant of the essays that Roman Jakobson published during his years in Czechoslovakia. It appeared in 1935 in “Slavische Rundschau”,<sup>1</sup> a journal founded in 1929 by two professors of the Deutsche Universität Prag, Franz Spina and Gerhard Gesemann. As the head of the “Slavische Rundschau”’s Ostslavisches Referat (East Slavic Section), Jakobson had to handle the correspondence with scholars from Russia, Ukraine and Belarus and edit or co-edit their contributions. Tracing his activity in “Slavische Rundschau” has been difficult because the journal’s archive, currently kept at Literární archiv památníku národního písemnictví (Museum of Czech Literature in Prague, LAPNP henceforth), was never processed.<sup>2</sup> The analysis of this archive allows to review Jakobson’s activity in the journal and, in a wider perspective, his activity in Czechoslovakia that has previously been possible. First, one can observe that Jakobson wrote more than one hundred short obituaries. This is significantly more had been attributed to him previously: those dedicated to Baudouin de Courtenay, Antoine Meillet and Franz Spina. Secondly, it is possible to assess Jakobson’s knowledge of the German language between the late twenties and the early thirties, which was primarily passive. Jakobson’s writings published in “Slavische Rundschau” were initially written in Russian and only published after being translated into German. One

---

<sup>1</sup> Cf. K. Ehlers, *Die Slavische Rundschau 1929-1940: Porträt, Programm und Entwicklung einer Prager Zeitschrift*, “brücken. Neue Folge”, 5 (1997), pp. 149-204.

<sup>2</sup> LAPNP, *Slawische Rundschau – redakční archiv* (1536). The archive is not organised yet and the only scholar who has published materials from it is Klaas-Hinrich Ehlers in K. Ehlers, *Strukturalismus in der deutschen Sprachwissenschaft: Die Rezeption der Prager Schule zwischen 1926 und 1945*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2005, pp. 488-489. A preliminary analysis of “Slavische Rundschau”’s fond by the author of this contribution is planned for forthcoming publication in “Cahiers de Ferdinand de Saussure”, 75. An edition, always by the author, of the correspondences kept in the collection is in preparation for forthcoming publication.

such example is the Russian typescripted version of the essay *Ranbemerkingen zur Prosa des Dichters Pasternak*.

The discovery of this typescript, whose authorship is confirmed by Jakobson's signature at the end, allows to reconstruct the essay's philological tradition more precisely. To date, scholars have identified the German version published in "Slavische Rundschau" as the original. The discovery of this document proves that the typescript is the original. It bears the German title (Jakobson did not provide Russian versions) and presents Jakobson's corrections or additions in pencil and suggestions in black pen about how to translate certain scientific terms into German, such as "безпризнаковый" as "merkmallos". Two versions derive from this original, the German and the Czech. In the German version published in 1935 in "Slavische Rundschau" the translator respected the typescript's paragraph divisions and the terminological suggestions provided by Jakobson. Furthermore, there are no significant alterations, and it is a faithful translation from the original, even if, being a translation, Jakobson's style is evidently altered. The only relevant difference which can be detached corresponds to the last sentence. The Russian typescript sounds: "Что эта 'грамматическая реформа' существенно меняет самую функцию поэзии в кругу прочих социальных ценностей, об этом в другой раз" ("The fact that this 'grammatical reform' significantly alters the actual function of poetry in the circle of other social values, is a question for another time"), while the German does not provide the last part: "Diese 'grammatische Reform' ändert grundsätzlich selbst die Funktion der Dichtung im Kreise der übrigen sozialen Werte" ("This 'grammatical reform' significantly alters the actual function of poetry in the circle of other social values"). In the Russian version, Jakobson indirectly conveys the need to further discuss how the Pasternakian "grammatical reform" affects the "poetic function", whereas in the German version this consideration becomes an assumption. In the Czech version Jakobson instead confirms this assumption by concluding with a rhetorical question: "Je zapotřebí dodávat, že tato gramatická reforma podstatně mění samotnou funkci poezie v okruhu jiných sociálních hodnot?" ("Is it necessary to add that this grammatical reform fundamentally changes the actual function of poetry in the circle of other social values?"). It seems therefore that he no longer had any doubts about the influence that the 'grammatical reform' exerted on the poetic function.

The Czech version, titled *Kontury Glejtu*<sup>3</sup> (The Contours of the Safe Conduct) needs some further considerations. It appeared in 1935 as an afterward to *Glejt*, the Czech edition of Boris Pasternak's *Ochrannaja gramota* (The Safe Conduct), translated by Svatava Pírková, Jakobson's second wife, and edited

---

<sup>3</sup> B. Pasternak, *Glejt*, Praha, S.V.U. Mánes, 1935.

by the publishing house S.V.U. Mánes. The translator is unknown, although one can assume an intervention by Jakobson himself or by Pírková. Compared to the Russian original and the German version, it is shorter presenting different omissions, because Jakobson adapted the essay to a different editorial context. In fact, the target readership no longer corresponded to a specialised audience familiar with Pasternak or contemporary Russian poetry, but rather the ordinary Czech reader, who was not necessarily a member of the academy. Jakobson therefore made editorial choices, eliminating parts that were not immediately comprehensible and would have required further explanations. For example, references to Chlebnikov or Majakovskij are reduced, artists or poets related to Pasternak are not mentioned, unless necessary. Furthermore, it is symptomatic that the passage in which Jakobson refers to Brentano's distinction between psychic and physical phenomena is omitted: a philosophical explanation to the title of the collection *Sestra moja žizn'* was not useful to a non-specialist reader. Jakobson also eliminated all long quotations, leaving only short passages that refer to *Ochrannaja gramota*. Examples from Pasternak's other writings or any references to them are omitted, and comparisons between *Ochrannaja gramota* and *Detstvo Ljuvers* (Ljuvers' Childhood) are completely missing. The section of the essay that appears most reduced is the third. The Czech text was then reduced to its essentials, losing its argumentative character and assuming, rather, an illustrative function that favoured the interpretation of the writing even by an audience unacquainted with Pasternakian prose. In the transcription of the Russian original the parts of the essay preserved by Jakobson in the Czech version are indicated in angled brackets “{}”.

The numerous translations published to date, including the Russian one by Ol'ga Sedakova, are based on the German version. Sedakova's translation appeared in *Raboty po poëtike*, edited by Michail Gasparov in 1987.<sup>4</sup> Comparing Jakobson's Russian original and this translation one can observe some differences. Concerning the stylistic divergences, Sedakova has tendency to be more wordly and to employ impersonal constructions rather than the personal “my” (we), largely used by Jakobson in the Russian original. While translating, Sedakova also added some further quotations in squared brackets from Pasternak's *Ochrannaja Gramota*, which Jakobson did not include. Furthermore, the first quotation does not correspond to Jakobson one. While Jakobson wrote “искусство в целом, иными словами, – поэзия” (“the art in general, in other words, poetry”), Sedakova referred instead to a longer expression “вопроса в отношении... искусства в целом, иными словами – в отношении поэзии, мне не обойти” (“of the question regarding... the art in general, in other words,

---

<sup>4</sup> R. Jakobson, M. Gasparov (ed.), *Raboty po poëtike*, Moskva, Progress, 1987.

regarding poetry, I cannot escape it”). Sedakova also added some passages which are neither in the Russian version nor in the German one. For example in the second part “новаторство Пастернака” became “новаторский вклад Пастернака и Маяковского”, or, in the third part, “метафоричность поэта” was changed into “метафорическ[ая] установк[а] Маяковского”. In the first case adding the reference to Majakovskij is wrong, while in the second case is superfluous. Jakobson’s discourse was general, and he referred to Majakovskij just as an example to support his thesis, because the essay was not aimed to analyse Majakovskij. From a terminological point of view, usually pivotal terms are respected but on some occasions they are not. For example, while Sedakova used “ассоциация” or “смежность”, she changed “сходство” in “аналогия” – a term not used by Jakobson. The Jakobsonian expression “ассоциация по сходству или контрасту” became “ассоциаци[я] путем аналогии или контраста” in Sedakova’s translation.

Jakobson did not write much about Pasternak, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* is his only essay devoted entirely to this poet. However, although he was much closer (both professionally and personally) to futurists such as Chlebnikov and Majakovskij, he also recognised the value of the work of other poets such as Pasternak, Sergej Esenin or Osip Mandel’stam, two great absentees from Jakobson’s writings. In his essay *Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe* (written in 1964, published in 1965) Jakobson, also referring to Pasternak, wrote that: “[dans] cette époque il y a presque pas d’année sans que naisse au moins un grand poète original. Dans la poésie russe du premier tiers de notre siècle, malgré son étonnante nouveauté, renaissent pas mal de particularités caractéristiques de l’époque puškinienne”.<sup>5</sup> Pasternak played a minor part in some of Jakobson’s essays, but he was mostly quoted or taken as an example, as in *Ob odnosložnyh slovach v russkom stiche* (About Monosyllables in the Russian Verse, 1970) in which Jakobson commented on the use of anapaests in Pasternakian poetry, or in *K lingvističeskomu analizu russkoj rifmi* (For a Linguistic Analysis of the Russian Rhythm, 1962), where he compared Pasternak and Lermontov’s tendency to rhyme “ch” and “k”. The folder “Pasternak and Esenin. Notes for a study”, kept in the Roman Jakobson Papers (RJPs henceforth) at MIT Distinctive Collections, however, reveals Jakobson’s desire to write a monograph on Pasternak and Esenin. However, there is no evidence of further developments of this project, which remained just a mere draft.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> R. Jakobson, *Selected Writings V*, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1979, p. 232.

<sup>6</sup> RJPs, MIT Distinctive collections, Box 35, Folder 10.

When *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* appeared, Pasternak was already a matter of study by the Russian formalists, who, during the twenties, were interested in him as a writer of contemporary poetry. In the article *Boris Pasternak et la philologie russe des années 1910-1920*, Catherine Depretto traces some of Pasternak's relations with the Moscow Linguistic Circle and the OPOJAZ (Society for the Study of Poetic Language) emphasising that if Majakovskij's participation in the avant-garde and the circles is evident,<sup>7</sup> in Pasternak's case, some problems arise due to Pasternak's ambivalence towards formalists. Jakobson confirmed the importance of Pasternak for formalists in the preface of *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, edited by Tvezan Todorov in 1966.<sup>8</sup> Depretto identifies the influence of Tynjanov's essay *Promežutok* (The Interval)<sup>9</sup> on Jakobson. In famous essay, which opens with the formula "писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи",<sup>10</sup> Tynjanov stated that the mission of Pasternak's poetry coincided with his desire to reconcile words and things, in other words the desire for the realisation of a new literary object. There are some passages in the last part of the essay which echo in Jakobson's *Randbemerkungen*, such as the prominence of childhood in Pasternak's writings, the symbiosis between the subject and the poetic dimension, a relationship in which the subject is delineated as a consequence of the poem and not as its cause: the subjectivity emerges from the lyrical structure. Jakobson's awareness of Tynjanov's essay is unquestionable. Both reveal a crisis of the prose in the Russian literature of the twentieth century: Tynjanov states that "проза живёт сейчас огромной силой инерции",<sup>11</sup> while Jakobson that "профессиональная художественная проза этой эпохи – типичное эпигонское производство".<sup>12</sup> Tynjanov wrote his essay in 1924 but published it in 1929 with a dedication to Pasternak, right after his visit to Prague in 1928, where he co-wrote *Problemy izučenija literatury i jazyka* (Problems in the Study of Literature and Language) with Jakobson. Together with Tynjanov's essay, Jakobson's represents the revaluation

---

<sup>7</sup> Cf. Pomorska's essay on Pasternak and Futurism in K. Pomorska, *Jakobson Poetics and Slavic Narratives*, Durham-London, Duke University Press, 1922, pp. 83-104.

<sup>8</sup> R. Jakobson, *Selected Writings V*, p. 543: "C'est précisément la rencontre des analystes de l'art poétique et de ses maîtres qui met à l'épreuve la recherche et l'enrichit, et ce n'est pas par hasard que le Cercle linguistique de Moscou comptait parmi les membres des poètes comme Majakovskij, Pasternak, Mandel'stam et Aseev."

<sup>9</sup> J. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Ann Arbor, Ardis Publisher, 1985, pp. 541-580.

<sup>10</sup> Ivi, p. 541: "Today writing about verses is difficult as write verses."

<sup>11</sup> Ivi, p. 542: "Prose lives now by the tremendous force of inertia."

<sup>12</sup> "The professional artistic poetry of this period corresponds the typical epigonal production."

of Pasternak's poetry among Formalists: rather than considering Pasternak's relation to Formalism an ambiguous one, we can reframe it as a "later" reception of the poet's importance in the development of modern Russian poetry.

Jakobson's *Ranbemerkingen* had a considerable echo in the further research dedicated to Pasternak. As Justin Weir argued, "one is hardly surprised to find that other scholars have taken up the analysis of metaphoric and metonymic poles in Pasternak's prose. Most notable in this regard is Henrik Birnbaum".<sup>13</sup> Other scholars influenced by Jakobson's consideration of Pasternak's metonymy include Krystyna Pomorska, and her *Themes and Variations in Pasternak's Poetics* is of particular relevance here.<sup>14</sup> Besides Birnbaum and Pomorska, the French scholar Michel Aucouturier should be also considered. Described by Depretto as the "éminent spécialiste de l'œuvre de Boris Pasternak",<sup>15</sup> in 1970 he published the article *The Methonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist*, in which he analysed the structural characteristics of Pasternak's early short prose. Aucouturier referred to Jakobsonian terminology established in the essay of 1935: the prominence of metonymy over metaphor and the distinction of metaphor into two types, i.e., "метафора по смежности" and "метафора по сходству", metaphor by contiguity and metaphor by analogy. Depretto notes that Aucouturier met Jakobson in Prague,<sup>16</sup> and a letter kept in RJP's shows that Jakobson had to decline Aucouturier's invitation to take part in a Pasternak Symposium organised in Cerisy-la-Salle in 1975, at which Aucouturier proposed a political interpretation of *Ochrannaja gramota*.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> J. Weir, *The Author as Hero: Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov*, Evanston, Northwestern University Press, 2002, p. 42. Weir quotes H. Birnbaum, *On the Poetry of Prose: Land- and Cityscape "Defamiliarized" in Doctor Živago* (1980), in H. Birnbaum, T. Eekman (eds.), *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment in the Postwar Period*, Columbus, Slavica, 1980, and H. Birnbaum, *Further Reflections on the Poetics of Doctor Živago: Structure, Technique, and Symbolism*, in L. Fleishman (ed.), *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1989.

<sup>14</sup> K. Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1975.

<sup>15</sup> C. Depretto, *Michel Aucouturier (1933-2017)*, "Cahiers du monde russe", 59/1 (2018), p. 143.

<sup>16</sup> Ivi, p. 147: "À Prague, deux de ses tantes connaissaient Petr Bogatyrev et dans une moindre mesure Roman Jakobson que Michel Aucouturier a pu rencontrer lors d'un dîner chez Pasternak en 1958, au moment du Congrès des slavistes et peu de temps avant que n'éclate l'affaire du Prix Nobel."

<sup>17</sup> This article *Ob odnom ključe k Ochrannoju gramote* (*A key for Ochrannaja gramota*) was

Pasternak appeared for the first time in the Czech language when some of his poems were published in 1932 in the collection *Nová ruská poezie* (New Russian Poetry), translated by Bohumil Mathesius with Maria Marčanová's collaboration. However, Pasternak gained his first proper audience in Czechoslovakia through *Lyrika*, a selection of Pasternak's poems translated by Josef Hora and published by Melantrich in 1935 with an afterword by the Ukrainian scholar Alfred Bém. This selection is divided into four sections. In the first one, Hora collected some of the poems that Pasternak published in the years 1912-1916, such as *Noč'* (The Night) and *Fevral'* (February). Then, Hora translated *Sestra – moja žizn'* (My Sister, Life), *Temy i varianty* (Themes and Variations) and *Drugoe roždenie* (Second Birth). In 1935, Hora published some of the translations collected in *Lyrika* in periodicals, such as the poems *Vesna* (Spring) and *Zerkalo* (The Mirror) in "Listy pro umění a kritiku", *Pamjati Demona* (Memories of a Demon) in "Rozhledy", or *Ne trogat'!* (Do Not Touch!) in "České slovo". In Hora's archive at the LAPNP, there is an undated transcription of a lecture in which he reflected on Pasternak's lack of audience in Czechoslovakia:

Without Boris Pasternak, our picture of the post-revolutionary Russian poetry is incomplete. If we know the revolutionary lyricism of the tragic symbolist Aleksandr Blok and his epic *The Twelve*, enclosed by the vision of Christ walking at the head of the revolutionary hosts, if we know the imaginalist Sergej Esenin with his lusty longing for the past paradises of the rural myth if we know Vladimir Majakovskij and the thundering steps of his *150 000 000*, intoxicated with the idea of their own revolutionary courage, it is high time, indeed, to get acquainted with Boris Pasternak. There is no question why Pasternak has remained unknown not only to us but also to Europe. We could understand the difficulty, not the fact that he has remained almost unknown at home for so long.<sup>18</sup>

Hora, who was well acquainted with Russian literature through his activity as a translator, attempted to explain the peculiarities of Pasternak's poetry, his stance towards the Revolution and, thus, his role in the post-revolutionary

---

published in M. Aucouturier (ed.), *Boris Pasternak, 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle, 11-14 septembre 1975*, Paris, Institut d'études slaves, 1979.

<sup>18</sup> LAPNP, Hora Josef (556), Box 27: "Bez Borise Pasternaka je náš obraz porevoluční ruské poezie neúplný. Známe-li z revoluční lyriky tragického symbolista Alexandra Bloka a jeho epopěji *Dvanáct*, uzavřenou vidinou Krista, krácejícího v čele revolučních zástupů, známe-li imaginalistu Sergeje Jesenina s jeho churavým steskem po minulých rájích venkovského mythu, známe-li Vladimíra Majakovského a dunivé kroky jeho *Stopadesátí milionů*, opojených představu vlastní revoluční odvahy, máme věru nejvyšší čas, seznámiti se s Borisem Pasternakem. Neskýtá se otázka, proč zůstal Pasternak dosud neznám nejen nám, nýbrž i Evropě. To pochopíme těžce, ne fakt, že tak dlouho zůstal téměř neznám doma."



Russian poetic context. Hora noted that Pasternak mischaracterised the Revolution in his poems: “revoluce se v něm obráží jen v záblesku němého nebe”<sup>19</sup> and contrasted him with Majakovskij, emphasising two characteristics that made these poets profoundly different. There is a psychological dimension in Pasternak’s poetry that is realised in the individualism that Majakovskij strongly criticises. Hora believed that Pasternak’s distance from Majakovskij was furthered due to Pasternak’s aristocratic origins: he grew up nourished by Skrjabin’s music, Rilke’s poetry, and late nineteenth-century German philosophy. In his speech, Hora identified Pasternak as one of the heirs of the Symbolist legacy and attempted to associate Pasternakian and Puškinian poetry. While translating Pasternak, in the same years Hora was busy translating *Onegin*. This translation was published in 1936 within the context of an editorial project led by Jakobson and Bém, which aimed to publish some of Puškin’s writings to celebrate the centenary of his death in 1937.

Majakovskij and Pasternak assumed significant roles in interwar Prague when cultural relations between Czechoslovakia and Soviet Union became stronger. Besides Russians who emigrated to Prague, many others such as Il’ja Ěrenburg or Vsevolod Mejerchol’d used to visit the capital. Jakobson assumed a pivotal role in disseminating contemporary Russian poetry in Czechoslovakia. Angelo Maria Ripellino, in his writing *Storia della poesia ceca contemporanea* (A History of Contemporary Czech Poetry), quoted a letter received by Jakobson on the 6<sup>th</sup> of January 1948: “Portai in Cecoslovacchiale prime informazioni circa Chlebnikov e Majakovskij. I loro no-mi erano addirittura completamente sconosciuti prima che io arrivassi a Praga.”<sup>20</sup> Some passages of Jaroslav Seifert’s *Všecky krásy světa* (All the Beauties of the World) are illustrative here. For example, in the chapter “Ruské blyny” (Russian Blyny), Seifert discussed Majakovskij, Chlebnikov and Pasternak, relating Pasternak to Puškin:

And so there sat with us the infamously noisy Majakovskij and the mysterious and strange Chlebnikov, whom Jakobson was particularly keen on and wrote a book about. [...] Jakobson quoted their poems. And so, the drumbeats echoed over the marble table as he recited the revolutionary verses of Majakovskij. And even before the books of the Soviet poets were brought from Moscow, we got to know Esenin there, the poems that are for a while as bitter as the black bread of the revolution, and the poems of Pasternak, many of which are even more beautiful than the poems of Puškin.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem*: “the revolution is only a glimpse of the silent sky”.

<sup>20</sup> A. M. Ripellino, A. Cosentino (ed.), *Storia della poesia ceca contemporanea*, Venezia, Marsilio editore, 2022, p. 53: “I brought to Czechoslovakia the first information about Chlebnikov and Majakovskij. Even their names were completely unknown in Prague before I came.”

<sup>21</sup> J. Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha, Československý spisovatel, 1993, pp. 358-365: “A



Another poet of the Czech avant-garde who testified to a close acquaintance with Pasternak was Vítězslav Nezval. As Igor' Inov noted, Nezval knew Pasternak and his work.<sup>22</sup> In 1936, he published a review of *Glejt*, in which he assessed it as the only way for the Czech reader to experience Pasternak's poetry while describing Hora's translations collected in *Lyrika* as "unreadable" and "inauthentic":

Pasternak's poetry is undirected. It approaches us precisely in *Glejt*, which is no longer influenced by formal aspects and plays a rather large role in Pasternak's verses (in Hora's poor translation, Pasternak's verses are unreadable and inauthentic). *Glejt* is great in that it is an immediate record of Pasternak's sensibility, that it is free of all issues, that it directly expresses the poet's subjectivity, regardless of moral and aesthetic questions.<sup>23</sup>

In *Neviditelná Moskva* (Invisible Moscow), Nezval recalled his travel to Moscow and his encounters with Pasternak, who confided in Nezval his desire to write a book in prose (i.e., *Ochrannaja gramota*) to elaborate his painful personal experiences: "Pasternak hint at a smile and said to me: '[...] I want to write a book in prose, it would be bad for me, a quite simple, realistic one.'"<sup>24</sup> Nezval praised the quality of Pasternak's early prose in terms of its expression of subjectivity. However, in the afterword of *Lyrika* Bém had a completely different opinion, denying the presence of a lyrical nuance in Pasternak's autobiographical writing, arguing that "the lyrical element of his work reaches

---

tak tam s námi seděl neslavnostně hlučný Majakovský a tajemný a podivuhodný Chlebnikov, kterého měl Jakobson obzvláště rád a napsal o něm knihu. [...] Jakobson nám citoval z básniku. A tak se nad mramorovým stolkem ozývaly rány na buben, když citoval revoluční verše Majakovského. A ještě dříve, než byly přivezeny z Moskvy knihy sovětských básníků, poznali jsme tam i Jesenina, básně, které jsou chvíli hořké jako okoralý černý chléb revoluce, i básně Pasternakovy, z nichž mnohé jsou ještě krásnější než verše Puškinovy."

<sup>22</sup> I. Inov, *Poětičeskaja Čechija Borisa Pasternaka*, Ústí nad Labem – Hradec Králové, OFTIS, 2003. Inov described the relationship between Pasternak and Nezval before and after the Second World War.

<sup>23</sup> V. Nezval, *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*, Praha, Československý spisovatel, 1974, p. 527: "Pasternakova poezie je neditigovaná. Je nám nejbližší právě v Glejtu, kde není ovlivňována už ani formálními zřeteli, hrajícími v Pasternakových verších (v Horově toporném překladu jsou Pasternakovy verše nečitelné a neautentické) ještě dosti velkou roli. Glejt je veliký tím, že je bezprostředním záznamem Pasternakovy senzibility, že je prost vši problematiky, že vyjadřuje bezprostředně básnickovou subjektivitu bez ohledu na morální a estetické zřetele."

<sup>24</sup> V. Nezval, *Dílo XXXI. Pražský chodec*, Praha, Československý spisovatel, 1958, p. 69: "Pasternak se poněkud usmál a říkal mně: '[...] chci psát knihu v próze, jak to bylo pro mne zlé, docela jednoduchou, realistickou.'"

its full expression only in pure poetry.”<sup>25</sup> The reason for Nezval’s negative assessment of Hora’s excellent translation, which Ripellino would also praise later, probably stemmed from personal reasons. In a letter dated the 14<sup>th</sup> of October 1934, Pasternak answered Hora’s request to publish some translations of his verses into Czech for the publishing house Melantrich. After apologising for the delay due to illness, Pasternak wrote:

I thank you very much for the translation of my poems and would authorise your work with great pleasure, if it did not coincide with a similar suggestion of the poet Nezval, which may have already been developed. In autumn, the publishing house “Mánes” telegraphed me and asked me for the right to exclusively publish my works in Czechoslovakia. [...] They intended to publish my book of prose titled “Ochrannaja gramota” and a collection of poems translated by Nezval.<sup>26</sup>

Pasternak then stated that he had not given any formal authorisation, but that he felt a moral duty towards Nezval, Jakobson, and the publishing house Mánes. Evidence of this project led by Nezval and Jakobson can be found in a paragraph in “Rudé právo” published on the 14<sup>th</sup> of November 1934:

As we have already announced, the publishing house “Mánes” intends to publish some of Pasternak’s works in Czech. We now learn that Pasternak’s *Ochrannaja gramota*, to be titled *Glejt* in Czech, and a collection of his poetry, arranged and translated by Vítězslav Nezval and Roman Jakobson, are to be published.<sup>27</sup>

When *Ochrannaja gramota* appeared, described by “Rudé právo” as an example of “the undisputed glory [glejt!] of Soviet poetry in the world poetry”,<sup>28</sup> the collection that Nezval intended to publish was not ready yet<sup>29</sup> and Hora

<sup>25</sup> A. Bém, *Doslov*, in B. Pasternak, *Lyrika*, Melantrich, Praha, 1935, p. 104: “lyrický živel jeho tvorby dochází svého plného výrazu jen v čisté lyrice.”

<sup>26</sup> LAPNP, Hora Josef (556), Vox 10: “Очень благодарю Вас за перевод моих стихотворений и с большой охотой авторизовал бы Вашу работу, если бы разовьём отарном она не совпадала с подобным же предположеньем поэта Незвала, быть может уже приведенным в исполнение. Прошло осенью издательство ‘Mánes’ телеграфию и спросило у меня право исключительного издания моих произведений в Чехословакии. [...] Они предполагали выпустить мою книгу прозы под наев ‘Охранная грамота’ и сборник стихов в переводе Незвала.”

<sup>27</sup> “Jak jsme již oznámili, hodlá nakladatelství ‘Mánes’ vydat v češtině některá díla Pasternakova. Nyní se dovídáme, že má vyjít Pasternakova Ochrannaja gramota, která se česky bude jmenovat Glejt, a výbor y jeho poesie, který uspořádají a přeloží Vítězslav Nezval a Roman Jakobson.” In “Rudé právo”, 14/11/1934, p. 4 (unsigned).

<sup>28</sup> “nesporný glejt sovětského básnictví do světové poesie”. In “Rudé právo”, 20/12/1935, p. 4 (unsigned).

<sup>29</sup> There is no evidence of such a project in the archives.

published his translation first. Pasternak wrote another letter on the 15<sup>th</sup> of November 1935 to thank Hora for the translation and stating that, even if he could not understand the language,<sup>30</sup> he could perceive that the original characteristics of the Russian had been preserved in Czech, a language which reminded him of Rainer Maria Rilke. Pasternak wrote that Hora's Czech translation of his poems was nothing short of a miracle for him: "After many, many years you have made me experience for the first time as twenty years ago the exhilarating wonder of poetic realisation."<sup>31</sup> In the same letter, Pasternak apologised for the incomprehensibility of his writing and, in the event of misunderstandings, advised Hora to turn to Jakobson, recalling that he met him in Moscow when the scholar was still in Russia. The same year, Pasternak also wrote to Jakobson in response to the *Randbemerkungen* when it was published in "Slavische Rundschau"<sup>32</sup> and in the *Dialogues* with Pomorska, Jakobson recalled this letter: "he answered a long autobiographical letter in which he used that meaningful and extremely metonymic term 'displaced'."<sup>33</sup>

When Jakobson wrote his essay, Hora had not yet published his translation of *Sestra – moja žizn'*. Referring to Brentano's phenomenology of abstract concepts, Jakobson described the complexity of translating the poem's title: "*My Sister. The Life*, this untranslatable title and leitmotif of Pasternak's most striking book of poetry ('life' is feminine in Russian), vividly exposes the linguistic roots of this mythology."<sup>34</sup> Jakobson underlined this problem as he was aware of the difference in Czech ("life" is the masculine *život*) or in German (it is the neuter *das Leben*). However, in the essay published in "Slavische

---

<sup>30</sup> LAPNP, Hora Josef (556), Vox 10: "Дорогой мой друг, как мне Вам благодарить? Хотя я не знаю по чешский, но даже если бы языки и не были так близки друг другу, все равно волшебная сила этих оттисков должна была бы дойти до меня какими-то другими путями, минут мне непониманье." ("My dear friend, how can I thank you? Even though I do not know Czech language, even if the languages were not so close to each other, the magic power of these prints would have to reach me in some other way, to pass my incomprehension.")

<sup>31</sup> *Ibidem*: "После многих, многих лет Вы впервые как двадцать лет тому назад заставили меня пережить волнующее чудо поэтического воплощения."

<sup>32</sup> The author of this article has looked everywhere to find this letter but it does not seem to be extant (either in archives kept at LAPNP in Prague nor in RJP's). Jakobson's letter to Pasternak could be maybe found in Pasternak's archive but due to the current situation they were inaccessible.

<sup>33</sup> R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1983, p. 143.

<sup>34</sup> "Сестра моя – жизнь, собственно непере译имое заглавие и лейтмотив самой ударной из стихотворных книг Пастернака / 'жизнь' в русском языке женского рода /, наглядно изобличает языковые корни этой мифологии."

Rundschau”, the title is translated *Meine Schwester – Das Leben*. This dilemma related to the genre of “life” concerned different Czech translators, who opted for different solutions. Hora decided not to consider the morphological continuity between *sestra* (sister) *žizn’* (life), while in 1994, Zdenka Bergrová retranslated the poem, adapting the corresponding terms to Czech morphology. In Bergrová’s translation, *sestra* becomes *bratr* (brother). Subsequently, Hora’s translations “Sestra má – život”<sup>35</sup> in Bergrová’s version corresponds to “Život, můj bratr”.<sup>36</sup> Pasternak’s fortune in Czechoslovakia continued after the Second World War. In 1947 Hora republished the poems of *Lyrika* (for the publishing house Fr. Borový) in the volume *Jesenin a Pasternak* (Esenin and Pasternak), a collection of selected poems by the two poets. In the same year, Bohumil Mathesius translated *Devjatisot pjatyj god* (The Year 1905), while in 1959 Jiří Kovtun translated the poems published by Pasternak in the post-face of *Doktor Živago*, and in 1969 Taťjana Hašková translated *Destvo Ljuvers*. Another essential volume in this reception is the correspondence between Pasternak, Marina Cvetaeva and Rilke, published in 1986 with the collaboration of the Czech poet Vladimír Holan. Jan Zábřana’s Czech translation of *Doktor Živago* appeared only in 1990.<sup>37</sup> In 1965, Jiří Taufer retranslated and published *Ochrannaja gramota* for the state publishing house KLU (Státní nakladatelství krásné literatury a umění). In his unflinching afterword, Taufer did not mention Pírková’s translation or Jakobson’s essay and the annotations that he decided to include also differ from Jakobson’s ones.<sup>38</sup>

In concluding this introduction to the Russian version of Jakobson’s essay on Pasternak, it is necessary to reflect briefly on Pasternak’s reception in Italy. In 1985, the first Italian translation of the *Randbemerkungen* appeared in the volume *Poetica e poesia* (Poetics and Poetry, 1985), edited by Riccardo Picchio. An exhaustive overview about the reception of Pasternak in Italy was written by the Italian scholar Cesare de Michelis.<sup>39</sup> The first important trans-

<sup>35</sup> B. Pasternak, *Lyrika*, Praha, Melantrich, 1935, p. 23.

<sup>36</sup> B. Pasternak, *Život můj bratr*, Praha, Melantrich, 1994, p. 23.

<sup>37</sup> See T. Glanc, *Politika překladu. Nad korespondenci Jana Zábřany s Antonínem Přídalem*, “Slovo a smysl”, 17 (2020), pp. 165-176 for a detailed overview of Zábřana’s translation of *Doktor Živago* and its complex editorial history.

<sup>38</sup> It would be necessary to compare the two translations more in-depth, reflecting more broadly on Pasternak’s reception in Czechoslovakia during the twentieth century. Unfortunately, this is not the occasion for such an analysis.

<sup>39</sup> See C. De Michelis, *Recepcija Borisa Pasternaka v Italii do pojavlenija “Doktora živago”*, in L. Fleishman (ed.), *The life of Boris Pasternak’s “Doktor Živago”*, Stanford, Stanford University, pp. 88-98.

lator of Pasternak's poetry into Italian was Renato Poggioli,<sup>40</sup> but it was Ripellino, the Italian scholar whose centenary was celebrated two years ago, who contributed to a proper reception of Pasternak's poetry in Italy.<sup>41</sup> Ripellino had the opportunity to meet Pasternak during his visit to the USSR in 1957, when the Soviet poet Evgenij Evtušenko accompanied him to Pasternak's dača, as Evtušenko wrote in his memories.<sup>42</sup> Three years before, Ripellino published his first translations of Pasternak's poems in the volume *Poesia russa del '900* (Twentieth-Century Russian Poetry, 1954)<sup>43</sup>. In the preface to the volume, he introduced Pasternak as close to Cvetaeva and distant from other poets like Esenin and Majakovskij. Then, he emphasised that Pasternak was not "shouting" as Majakovskij did but instead created a "chamber poetry" nourished by childhood memories. Ripellino noticed again this contrast in the preface to the collection of Pasternak's poems published in 1959 for Einaudi, where he stated that while Majakovskij was a poet who declaimed his poems in the squares, Pasternak was singing his praises inside his battered little room.<sup>44</sup> This comparison echoes the Sinjavskian one that represented Pasternak's attitude towards history with the image of a sponge in contrast to Majakovskij, depicted as a hammer crushing stones.<sup>45</sup> In the same introduction from 1959, Ripellino described the difficulty of translating Pasternak's poems and showed his acquaintance with Hora's translations:

---

<sup>40</sup> Concerning Poggioli and Pasternak see B. Sulpasso, *Il "Pasternak" di Renato Poggioli*, in D. Poli (ed.), *In limine: frontiere e integrazioni*, Roma, Il Calamo, pp. 629-650.

<sup>41</sup> In my analysis of Ripellino and Pasternak I will considerate only the writings appeared in volume, resp. in 1954, 1959 and 1960. The aim is to give a preliminary image of Ripellino's role in the Italian reception of the Russian poet: a proper and complete analysis would require an article of its own. Concerning the remarkable activity of Ripellino as translator and his function of "cultural transfer" between Russian literature and Italy, to date it is possible to accede to a considerable number of studies, such as A. Niero, *Angelo Maria Ripellino e il "suo" Lénin di Majakovskij*, "Europa Orientalis", 37 (2018), pp. 121-158.

<sup>42</sup> E. Evtušenko, *Avtobiografija*, London, Flegon Press, 1964, p. 118: "В 1957 году я впервые познакомился с Пастернаком. [...] обстоятельства сложились так, что я вынужден был сопровождать профессора Рипеллино на дачу Пастернаку по просьбе Союза писателей." ("I met Pasternak for the first time in 1957. [...] it happened that I had to accompany Professor Ripellino to Pasternak's dača at the request of the Writer's Union.")

<sup>43</sup> A. M. Ripellino, *Poesia russa del '900*, Parma, Guanda, 1954. Then reprinted in A. M. Ripellino, *Poesia russa del '900*, Milano, Feltrinelli, 1960.

<sup>44</sup> B. Pasternak, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1959, pp. VII-VIII.

<sup>45</sup> A. Sinjavskij, *Poëzija Pasternaka*, in B. Pasternak, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskva-Leningrad, Sovetskij pisatel', 1965, pp. 5-62.

Contrary to the poet Josef Hora, who had freely expressed certain coded passages in his splendid Czech versions, we were forced by “our” system of translation, which aims for the utmost lyrical and philological fidelity, to find the precise meaning of the expressions in each verse, beyond the halo of sound magic. Laying bare the strings of an art so complicated in its weaving was no easy task.<sup>46</sup>

With the publication of this collection, Ripellino aimed to establish again the attention of the Italian public on Pasternak’s poems, lamenting that the success of Pietro Zveteremich’s translation of *Doktor Živago* in 1957 for Feltrinelli and the consequent outbreak of “The Pasternak Case”<sup>47</sup> had relegated in the shadows the image of Pasternak as a poet. In this introduction of 1959 and in the preface to *L’infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti* (Ženja Ljuvers’ Childhood and Other Tales), published in 1960, it is possible to individuate an echo of Jakobson’s essay. The relationship between the two scholars can be traced at least in the forties, when Jakobson sent to Ripellino the aforementioned letter on the 6<sup>th</sup> of June 1948, in which Jakobson provided Ripellino with information about the reception of Russian poetry in Czechoslovakia. Although the Russian poet that links Ripellino and Jakobson is rather Chlebnikov, it is impossible not to identify clear points of contact between Ripellino’s and Jakobson’s writings about Pasternak. Both Jakobson and Ripellino emphasised the importance of the natural landscape and identified the existence of a sense of amplitude, which corresponds to a diaphanous representation of space. In his introduction to Pasternak’s short prose, the Italian scholar indirectly agreed with Jakobson by recognising the emergence of parallelisms between *Detstvo Ljuvers* and *Sestra moja žizn’*. Ripellino described the use of metonymy in Pasternak by identifying it as the trope that gives his writings a distinctive character, bringing together the poetic and prosaic dimensions. However, in contrast with Jakobson, Ripellino’s analysis was oriented in the opposite direction: he did not move from the characteristics of the trope in the poems to arrive at an analysis of the prose but proceeded from the prose to determine the character of Pasternakian poems. Another hint that demonstrates Ripellino’s acquaintance with Jakobson’s essay is the editorial history

---

<sup>46</sup> B. Pasternak, *Poesie*, 1959, p. II: “A differenza del poeta Josef Hora che nelle sue splendide versioni in ceco aveva reso liberamente certi passaggi cifrati, noi eravamo costretti dal ‘nostro sistema di traduzione, che si propone il massimo di fedeltà lirica e filologica, a trovare in ogni verso, oltre l’alone della magia sonora, il senso preciso delle espressioni. Mettere a nudo le corde di un’arte così complicata nella sua tessitura non fu impresa facile.”

<sup>47</sup> For a thorough examination of *Doktor Živago*’s reception in Italy see S. Garzonio, A. Reccia (eds.), “*Doktor Živago*”: *Pasternak 1958, Italija: antologija*, Moskva, Reka vremen, 2012; Regarding Pasternak and Zveteremich see A. Gullotta, *Pietro Antonio Zveteremich e Il caso Pasternak: un documento inedito dagli archivi russi*, “eSamizdat”, (9) 2012-2013, pp. 55-62.

of the publication of *Poetica e poesia*. As Caterina Graziadei stated,<sup>48</sup> the collection in which the first Italian translation of *Randbemerkungen* appeared was not planned by Picchio, but by Ripellino. Graziadei's assertion is confirmed by documents kept in RJP. In his annual report for the academic year 1974-1975 Jakobson recorded among the books in production a volume titled *Poesia e poetica* (Poetry and Poetics) edited for Giulio Einaudi Editore by Ripellino and not by Picchio.<sup>49</sup>

Through analysis of the documents kept in RJP it is possible to reconstruct the long and complicated editorial history of *Poetica e poesia*. The publication of this volume was mentioned for the first time in a letter sent by Einaudi on the 28<sup>th</sup> of June 1964, to which Jakobson responded positively on the 21<sup>st</sup> of October. On the 5<sup>th</sup> of November Einaudi wrote that Ripellino had already selected some essays from the proofs of the volume *Grammar of Poetry, Poetry of Grammar* (later published by Gruyter Mouton in 1981). On the 11<sup>th</sup> of August 1965 Jakobson asked about the possibility of discussing this project while he was visiting Italy at the beginning of 1966. In January 1966, after meeting Ripellino in Rome, Jakobson met Giulio Einaudi – the director of the publishing house – in Turin. On the 31<sup>st</sup> of May of the same year, Einaudi informed Jakobson that Ripellino was designed as the editor of the volume. However, the publication was not immediate. It was on the 1<sup>st</sup> of October 1973 that Ripellino drafted his first version of the table of contents,<sup>50</sup> basing his choice on the volume *Question de poétique*, edited by Todorov for the Parisian publishing house Éditions du Seuil in the same year. On the 25<sup>th</sup> of October Jakobson sent his proposal based on Ripellino's one and some months later, on the 7<sup>th</sup> of December, Einaudi wrote that Ripellino accepted some of the suggestions – five out of eight – provided by Jakobson and that three translators coordinated by Ripellino had already started the project. Two years later, on the 28<sup>th</sup> of April 1975, Einaudi informed Jakobson about the “final” structure: the volume's titled was *Poetica e poesia* and it should have included an opening essay by Ripellino and an afterword by Jakobson. On the 10<sup>th</sup> of December, Einaudi wrote Jakobson that the translations were almost ready. However, despite Jakobson's asking for some further news in 1977, Einaudi interrupted the correspondence until 1978. On the 10<sup>th</sup> of April 1978, Ripellino died and six days after Jakobson wrote again asking Einaudi for some information. On the 17<sup>th</sup> of May, Einaudi replied, stating that Ripellino's sudden

---

<sup>48</sup> Private conversation with Graziadei held in Rome, December 2023.

<sup>49</sup> RJP, MIT Distinctive collection, Box 1, Folder 66.

<sup>50</sup> Ripellino informed Jakobson about the beginning of this selection in a letter dated 1<sup>st</sup> July 1973.



death would have caused further delays. On the 16<sup>th</sup> of October, Jakobson informed Einaudi that other Italian publishing houses were interested in publishing this volume. Then, some years of silence occurred in the correspondence between Jakobson and Einaudi. It was on the 29<sup>th</sup> of September 1980, after Jakobson asking again about some news on the 22<sup>nd</sup> of July, that Einaudi answered by stating that Ripellino died without writing an introduction or leaving any directives about how to further proceed with the project. Einaudi proposed Jakobson to write the introduction. On the 31<sup>st</sup> of October, Jakobson answered disagreeing and suggesting, instead that Riccardo Picchio undertake this task: Picchio accepted. However, the volume titled *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali* (Poetics and Poetry. Questions about Textual Theory and Analysis) was only published some years after Jakobson's death on the 18<sup>th</sup> of July 1982. On the 23<sup>rd</sup> of November 1984, Einaudi informed Pomorska about the incoming publication of the volume in February 1985.

This retrospective on the *rocambolique* “journey” of Jakobson's essay from its first publication in 1935 until the Italian edition in 1985 demonstrates the importance it held (and still holds today) in the international literary debate. Despite work by many publishing houses and scholars, the Italian reception of Jakobson still presents many gaps that could be filled through a re-evaluation of the “russkij filolog” and the publication in translation of a wider selection of his writings. Concerning the importance of Jakobson's analysis of Pasternak's lyrical predilection of metonymy, as De Michelis wrote reviewing Alessandro Niero's translation of *Kogda razguljaetsja* (When the Weather Clears, 1956-1959), it is “an old but still intriguing question”.<sup>51</sup> Considering the importance still played today by Jakobsonian studies, it was necessary to publish the Russian version of *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* for the first time, accompanied by a new Italian translation.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> C. G. De Michelis, B. Pasternak, *Quando rasserena*, trad. e cura di A. Niero, Passigli, Bagno a Ripoli, 2020, pp. 193, “Studi Slavistici”, 18/2 (2022), p. 336.

<sup>52</sup> The author wants to express her gratitude to Prof. Paola Ferretti for her advice while translating and Prof. Dar'ja Chitrova for checking the Russian original. A great thanks goes also to the archive LAPNP, especially to the director Dr. Tomáš Pavlíček, for giving the access to “Slavische Rundschau”'s fond and authorising this publication.

Роман Якобсон, *Маргинальные заметки о прозе поэта Пастернака*<sup>53</sup>

## 1.

Классификации школьных учебников успокоительно просты. Проза – поэзия. А между тем разница между прозой поэта и прозой прозаика (или соответственно между стихами прозаика и стихами поэта) не менее разительна. (Горец идет по равнине, ему не за что зацепиться, он спотыкается о ее гладь.) Его поступь либо трогательно неуклюжа, либо ловкачески искусна; как ты то ни было, это не его родная походка, шаги ощутительны как па, напряжение налицо. (Мы четко отличаем от родного языка приобретенный, хотя бы он был безукоризненно усвоен.) Конечно не приходится отрицать случаев подлинного, абсолютного двуязычия. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы невольно дивимся, как эти художники овладели иноязычными средствами и в то же время неизбежно улавливаем чужестранный отпечаток в акценте и внутренней форме,<sup>54</sup> – это блестящие вылазки с гор поэзии в прозу равнины.

(Но особенный отпечаток лежит не только на прозе поэта, существует проза поэтической эпохи, проза литературного течения, держащего курс на стихи, отличная от прозы литературных эпох и школ, ориентированных прозаически. Передовые линии русского словесного искусства первых десятилетий нашего века принадлежат поэзии, именно поэзия здесь осознается как беспризнаково,<sup>55</sup> каноническое проявление литературы, как чистое воплощение. И символизм, и последовавшее литературное брожение, нередко объединяемое под кличкой “футуризм”, представлены почти исключительно поэтами), и когда иные из них вступают на путь прозы, это сознательный уклон, сверхпрограммный опыт стихотворного виртуоза. (За немногими исключениями профессиональная художественная проза этой эпохи – типичное эпигонское производство, менее или более успешно воспроизведение классических образцов); интерес этих сочинений сводится либо к удачной подделке под старину, либо к прихотливому одичанию канона, (либо новость состоит в хитроумном подгоне новой тематики к унаследованному трафарету. Эта проза, в противоположность высокому внутреннему напряжению современной

---

<sup>53</sup> In the typescript Jakobson did not provide a Russian title, but directly the German one. This title is provided by the editor. (M.M.)

<sup>54</sup> Innere Sprachform.

<sup>55</sup> Merkmallos.

ей поэзии, велика исключительно тем, что во-первых когда-то Гоголь и Толстой высоко взвинтили спрос на качество, и во-вторых крупны масштабы текущей действительности. Эволюционная ценность этой сотой провинции русского классического реализма в истории художественной прозы незначительна, тогда как проза Брюсова, Белого, Хлебникова, Маяковского, Пастернака – эта своеобразная колония новой поэзии – приоткрывает извилистые пути к новому расцвету русской прозы[. Так] ~~как~~ в свое время проза Пушкина и Лермонтова) оповестила о близости великолепного прозаического фестиваля, открытого Гоголем. (Проза Пастернака – характерная проза поэта великой поэтической эпохи.

Проза писателя и литературного течения, ориентирующегося<sup>56</sup> на стихи, глубоко специфична как в тех пунктах, где она поддается влиянию господствующей, т.е. поэтической стихи, так и там, где она с нарочитым, напряженным усилием отталкивается, отрывается от этой стихии. Не менее существен общий контекст литературного творчества, т.е. его роль в целостном концерте искусств.) Различна иерархия художественных ценностей в концепции отдельных художников и художественных течений: для классицизма изобразительное искусство, для романтизма музыка, для реализма словесность есть вершинное, образцовое, предельное проявление искусства вообще. Петь и растворяться в музыке приказано романтическому стиху, напротив в музыкальной драме и программной музыке реалистической эпохи искусство звука ищет приближения к литературе. (Символизм в значительной мере подхватил лозунг романтиков об искусстве, тяготеющем к музыке. Преодоление основ символизма началось в живописи, и на первых порах футуристического искусства живопись занимает командные высоты. Далее, по мере обнажения знаковой природы<sup>57</sup> искусства, поэзия становится как бы показательным хозяйством художественного новаторства. Тенденцию к отождествлению искусства с поэзией проявляют все поэты футуристического поколения.) “Искусство в целом, иными словами, – поэзия”, говорит Пастернак. (Но) возникновение этой иерархии у отдельных поэтов различно, (различны пути, ведущие их к поэзии, различны их точки отправления. Пастернак, убежденный ученик) “искусства Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого”, т.е. (символистской школы, пришел к поэзии от музыки), к которой у него было характерное именно для символистов культовое отношение. (Маяковскому трамплином к поэзии была живопись.) При всем многообразии художественных задач, которые ставил перед собою (Хлеб-

---

<sup>56</sup> Eingestellt.

<sup>57</sup> Zeichencharakters.

ников, слово было его единственным и неизменным материалом. Мы могли бы сказать, что Маяковский олицетворяет бурю и натиск<sup>58</sup> в развитии русской посимволистской поэзии, Хлебников ее наиболее отстаившиеся, наиболее своеобразные достижения, а творчество Пастернака является как бы связующим звеном между [символизмом и последующей школой] ~~в обеих школах~~. И хотя физиономия Хлебникова определялась раньше Маяковского, а Маяковского раньше Пастернака, мы были бы правы в том смысле, что читатель, танцующий от печки символизма, был готов принять Пастернака, затем неминуемо спотыкался о Маяковского и, наконец, одолев его, принимался за изнурительную осаду Хлебниковских твердынь. Однако всякая попытка трактовать писателей одной временной волны как отдельные звенья [одноколейной] литературной эволюции и установить последовательность этих звеньев всегда условна в своей односторонности. Продолжая традицию в одних отношениях, поэт тем решительнее отталкивается от нее в иных секторах; равно отрицание традиции никогда не бывает огульным: элементы отрицания ощутимы лишь в сочетании с элементами инерции. (Поэтому Пастернак, сам осознающий себя в своем литературном задании продолжателем символизма, в то же время понимает, что из стремления повторить и увековечить старшее искусство неизбежно возникало новое.) Пересказ получался “шибче и горячей” оригинала, и это количественное отличие закономерно превращалось в качественное. Здесь, согласно самонаблюдению поэта, “новое возникало не в отмену старому..., но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведении образца”. (Обратно Маяковский сознательно выступил именно в отмену старой поэзии, и тем не менее чуткий на символизм Пастернак правильно улавливает в “романтической манере” Маяковского и кроющемся под нею мировосприятии сгущенное наследие отвергнутой воинствующим футуристом поэтической школы.) В чем же дело? Новаторство Пастернака в-так же фрагментарно, как и связь с литературным прошлым. Представим себе (два родственных языка, разнящихся не только новообразованиями, но и праязыковыми отложениями: нередко сохраненное от общего источника в одном, упразднено в другом и обратно. Эти два языка – поэтические миры Маяковского и Пастернака), общий праязык – поэтическая система символизма. Тема дальнейших замечаний – то необычное в творчестве Пастернака, что отмежевывает его от предшественников, отчасти обособляя, отчасти напротив разительно сближая с современниками, и проявляется пожалуй всего наглядней в его прозе с ее предательской неопытностью поступи.

---

<sup>58</sup> Sturm und Drang.

## 2.

Учебники уверенно разграничивают лирику и эпос. Схематизируя проблематику до грамматической простоты, мы можем сказать, что (для лирики исходной точкой командующей<sup>59</sup> темой всегда является первое лицо настоящего времени, а для эпоса третье лицо прошедшего времени.) Каковы бы ни были предметы лирического повествования, это всегда лишь атрибуты, лишь аксессуары, лишь фон первого лица, и если речь идет о прошлом, лирическое прошлое предполагает вспоминающего субъекта. Обратное в эпосе настоящее время настойчиво отсылается в прошлое, а “я” повествователя если и н~~е~~является, то лишь как одно из действующих лиц, [-] это объективированное “я” выступает в качестве одной из разновидностей 3-ьего лица, поэт как бы смотрит на себя со стороны; здесь может [наконец] ~~да~~е~~е~~е сигнализироваться<sup>60</sup> “я” в качестве точки засъемки, но никогда это точка не сливается [при этом] ~~тут~~ с предметом засъемки, иными словами, поэт в роли “предмета лирики, от первого лица обращающейся к миру” эпосу глубоко чужд.

(Русский символизм насквозь лиричен, его эпические эпизоды – характерные попытки лириков загримироваться под эпос; в послесимволистской поэзии происходит расщепление жанров: при явном превосходстве лирической инерции, получившей предельное выражение в творчестве Маяковского, находит себе выход и чисто эпическая стихия, почти беспримесно воплощенная в поэзии и прозе Хлебникова. Пастернак – доподлинный лирик, и в частности его проза – проза лирического поэта), а его исторические поэмы по существу не отличаются от его же циклов интимной лирики.

Пастернак признается, что для него достижения Хлебникова в значительной мере и донныне недоступны, и в свое оправдание приводит: “поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью”. (Этот упрек в отрыве от действительной жизни наверно изумил бы Хлебникова, который напротив усматривал в своем творчестве утверждение действительности, чуждое отрицающей литературе предшествующих поколений.) Мир Хлебникова до такой степени весь опредмечен, что (всякий знак, всякое творимое слово наделено для него полной самостоятельной реальностью, и вопрос о его отнесенности к некому внеположному предмету, да и самый вопрос о существовании такого предмета становится излишним. Для Хлебникова, как для

---

<sup>59</sup> Führende (sic!).

<sup>60</sup> Betont werden.

маленькой героини повести Пастернака, имя имеет полное, по-детски успокоительное значение): “Нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко, – у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний... Женя расплакалась... Объяснение отца было коротко: Это – Мотовилиха... Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное – Мотовилиха”. (Когда Женя (вышла из младенчества, она в первый раз заподозрила явление в чем-то таком, что явление) либо (оставляет) про себя, либо открывает лишь избранным. (С этим подходом отрочества к явлению полностью совпадает подход Пастернака. Эпическое отношение к окружающему миру, разумеется, недоступно поэту, убежденному, что в мире прозаического факта элементы будничного существования тупо, ломотно и тускло попадают в душу и “опускаются на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки”, и что только страсть избранного преобразует эту “удручающую по своей обязательности правду” в поэзию. Только чувство оказывается очевидным и абсолютно достоверным.) “В сравнении с ним даже восход солнца приобретал характер городской новости, еще требующей поверки”. (В основу своей поэтики Пастернак кладет личное, мало того, собственническое [,] аффективное<sup>61</sup> проживание действительности) (“Мне события в таком виде не принадлежали” и т.п.). (И равнение языка поэзии на чисто экспрессивный язык музыки, и мотивировка этой концепции торжеством живительной страсти над неотвратимостью знаменует продолжение романтической линии символизма, но по мере роста и обособления творчества Пастернака его первоначальная романтически аффективная речь преобразуется постепенно в речь об аффекте, и в прозе поэта этот повествовательный<sup>62</sup> характер находит себе предельное выражение.)

### 3.

Если, несмотря на явные отражения Хлебникова в сочинениях Пастернака, отчетлива грань между обоим поэтами, то (значительно труднее провести демаркационную линию между творчеством Пастернака и Маяковского. Оба – лирики одного поколения, и последний более других поэтов в молодости потряс и продолжал поражать Пастернака.) Если при-

<sup>61</sup> In the typescript Jakobson uses “афект” an antique version of “аффект”, here I have decided to use the current spelling for this word and its derivatives. (M.M.)

<sup>62</sup> Dartstellend.

стально сопоставить ткань метафор обоих поэтов, любопытные сходства не замедлят обнаружиться. “Время и общность влияний роднили меня с Маяковским, отмечает Пастернак, – у нас имелись совпадения”. Есть в метафорической структуре стихов Пастернака и прямые следы увлечения автором “Облака в штанах”. (Но при сопоставлении метафор обоих поэтов, необходимо учитывать, что они играют в их творчестве далеко не одинаковую роль. В стихотворениях Маяковского метафора, заостряя традицию символизма, является не только наиболее характерным, но и наиболее существенным поэтическим тропом, именно она определяет строй и развитие лирической темы.) Здесь поэзия, по меткому слову Пастернака, “заговорила языком почти сектантских отождествлений”.

Предположим задачу: известна абсолютная метафоричность поэта, требуется определить тематический строй его лирики. (Лирическим импульсом является, повторяем, поэтово “я”. Образы внешнего мира в метафорической лирике призваны к созвучности с этим импульсом, к его транспозиции в иные планы, к установлению в многочисленности<sup>63</sup> космических планов сети соответствий, повелительных уподоблений, отождествлений, к растворению лирического героя в многопланности бытия и к слиянию многообразных планов бытия в лирическом герое. Путь метафоры – творческая ассоциация по сходству и контрасту. Герою противопоставлен контрастный образ его смертного врага, многоликий, как все составные элементы метафорической лирики.<sup>64</sup> Эта лирика неизбежно тяготеет<sup>65</sup> к теме смертного единоборства героя. Героическая лирика, опутанная крепкой и зажимистой метафорической цепью, нераздельно сливает мифологию и бытие поэта, и он (Пастернак это правильно понял) расплачивается жизнью за свою всеобъемлющую символику.) Из семантического строя поэзии Маяковского мы дедуктивно вывели таким образом и ее фактическое<sup>66</sup> либретто, и ядро биографии поэта.

Как ни утончены и богаты метафоры Пастернака, не они определяют и ведут его лирическую тему. “Необщее выражение” сообщают творчеству Пастернака не метафорические, а метонимические ходы. (Лирика Пастернака в стихах и прозе пронизана метонимичностью), иными словами (доминирует ассоциация по смежности. Первое лицо как бы оттеснено тут,) по сравнению с поэзией Маяковского, (на задний план.) (На это) – только кажущееся пренебрежение, – (вечный герой лирики и здесь на-

<sup>63</sup> Vielheit.

<sup>64</sup> Bestandteile der metaforisch eingestellten L.

<sup>65</sup> Mündet.

<sup>66</sup> Tatsächlich.



лицо.) Суть лишь в том, что герой подан метонимически: так в “Парижанке” Чаплина, поезда в кадрах нет, но мы узнаем его приход по отсветам на заснятых людях, – незримый, сквозной поезд как бы проходит между экраном и зрительным залом. Так же (образы окружающего в лирике Пастернака выступают<sup>67</sup> в качестве смежных отражений, метонимических выражений поэтава “я”). Автор ясно приоткрывает местами свою поэтику, но эгоцентрически отождествляет ее с искусством вообще. Он не верит в возможность подлинной эпической установки искусства на внешний мир, – он убежден, что настоящие художественные произведения, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении. “Действительность предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Мы пробуем его назвать. Получается искусство”. Так древнерусскому паломнику Царьград казался ненасытным городом, потому что он никак не мог на него насмотреться. Так же в стихах и особенно в прозе Пастернака, где антропоморфизм неодушевленного мира куда приметней, вместо героев зачастую мнутся окружающие вещи, неподвижные очертания кровель любопытствуют, дверь затворяется с тихой укоризной, радость семейного примирения проявляется в приливе горячности, усердства и преданности ламп, а когда поэта отвергла любимая девушка, “гора выросла и втянулась, город исхудал и почернел”. Мы умышленно приводим элементарные примеры, более замысловатыми конструкциями подобных типов изобилуют книги Пастернака. (Подстановка соседнего предмета есть простейшая форма ассоциации по смежности.

Поэту известны и иные метонимические пути — от целого к части и наоборот, от причины к следствию и наоборот, от пространственных отношений к временным и наоборот, и т. д., и т.д. Но, пожалуй, наиболее характерная фигура для Пастернака — подстановка деятельности взамен деятеля или подстановка состояния, проявления, свойства взамен его собственника и соответственное обособление и овеществление этих отвлеченных понятий.)<sup>68</sup> Философ Brentano, настойчиво ратовавший против логически незаконного превращения в предметы таких языком обусловленных<sup>69</sup> фикций как отвлеченные понятия,<sup>70</sup> нашел бы в стихах и прозе Пастернака богатейший ассортимент этих мнимых entia,<sup>71</sup> трактуемых

---

<sup>67</sup> Fungieren.

<sup>68</sup> Abstracta.

<sup>69</sup> Sprachlich fundiert.

<sup>70</sup> Abstracta.

<sup>71</sup> Entia.

словно существа из плоти и крови. («Сестра моя – жизнь», собственно непере译имое заглавие и лейтмотив самой ударной из стихотворных книг Пастернака («жизнь» в русском языке женского рода), наглядно изобличает языковые корни этой мифологии.) Это существо неоднократно появляется и в его прозе. «Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми только, кто желает ей успеха и любит ее верстак» (Детство Люверс). То же в еще более сложном метонимическом окружении в «Охранной грамоте»: «Вдруг внизу под окном мне вообразилась его (Маяковского) жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы... И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломающееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку».

Стихи Пастернака – царство пробужденных к самостоятельной жизни метонимий. Позади усталого героя продолжают жить и шевелиться его собственные следы, в котором тоже хочется спать. Сновидение поэта, на своем крутом ходу, тихо пробило: «Я – сновидение». В своих воспоминаниях сообщает автор: «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил... Молчание ехало со мной, я состоял в пути при его особе и носил его форму, каждому знакомую по собственному опыту». Появление предмета принимает на себя его функции: «где-то неподалеку музицировало... стадо... Музыку сосали слепни. Вероятно, на ней дергом ходила кожа». Действие и деятель в равной степени предметны: «два редких алмаза грозно и самостоятельно играли в глубоких гнездах этой полутемной благодати: птичка и ее чирикание». Абстракция, опредмечиваясь, обрастает вещественными аксессуарами: «Это были воздушные пути, по которым, как поезда, ежедневно отходили прямолинейные мысли Либкнехта, Ленина и немногих умов их полета». Абстракции персонифицируются хотя бы ценой катахрезы: «Цария полуденная тишина. Она сносила с тишиной простершейся внизу равнины». Абстракция оказывается способна к самостоятельным действиям, и эти действия в свою очередь опредмечиваются: «втихомолку перемигивались лаковые ухмылки рассыхавшегося уклада».

Маяковский, пристрастившийся брать все новые барьеры, многие годы носился с мыслью о романе. Возникали даже заглавия – сперва «Две сестры», потом однажды «Дюжина женщин». Не случайно замысел неизменно откладывался: (стихия этого поэта – либо лирический монолог, либо драматический диалог, повествовательная установка ему глубоко чужда, тематику 3-его лица он заменяет тематикой 2-ого... Все, что не слитно с поэтовым «я», воспринимается Маяковским как враждебно про-

тивопоставленное, и он непосредственно обращается к противнику – вызывает на бой, изобличает, громит, поднимает на смех, анафематствует. Неудивительно, что единственным осуществленным опытом художественной прозы были замечательные театральные пьесы Маяковского, принадлежащие последним годам его жизни. Не менее обоснован путь Пастернака к прозе повестей. Существуют стихи, сплошь протканые метонимиями, и повествовательная проза может быть начинена метафорикой (яркий пример – проза Белого), (но по существу внутреннее родство стиха с метафорой и прозы с метонимией бесспорно тесней. Стих опирается об ассоциацию по сходству, ритмическая схожесть стихов – необходимая предпосылка их восприятия, ритмический паралелизм наиболее ощутителен, если ему сопутствует сходство (или контраст) образов. Намеренно заметное членение на схожие отрезки чуждо прозе, основной двигатель повествовательной прозы – ассоциация по смежности; повествование переходит от предмета к [нрощеееу] смежному) по пространственно-временным и причинно-следственным путям; путь от целого к частям и наоборот есть лишь частный случай этого процесса. Чем менее проза сюжетна, тем большую автономию приобретает ассоциация по смежности. Для метафоры стих, а для метонимии проза с приглушенным или выключенным сюжетом (пример первого – новеллы Пастернака, пример второго – его “Охранная грамота”) является линией наименьшего сопротивления.

## 4.

(Суть поэтических фигур не только в регистрации разнородных связей между вещами, но и в смещении ходовых соотношений. Чем напряженнее роль метафоры в данной поэтической структуре, тем решительнее ломаются традиционные классификации, вещи группируются по новому, на основе нововведенных родовых знаков. Соответственно творческая (или в терминологии неприемлющих ее новизны) насильственная метонимия меняет привычный распорядок вещей. Ассоциация по смежности, став в творчестве Пастернака послушным орудием художника, преобразует пространственное расположение и временную последовательность. Это особенно заметно в прозаических опытах поэта, на ощутительном фоне обиходной деловой коммуникативной<sup>72</sup> прозы. Пастернак мотивирует эти смещения аффектом или, если исходить из экспрессивной функции словесного искусства, дает при их помощи выражение аффекту.

Поэтический мир, управляемый метонимией, стирает контуры вещей)

---

<sup>72</sup> Mitteilend.

как апрель в [повести Пастернака] “Детстве Люверс” границу между домом и двором, (а два разных аспекта одного предмета он обращает в самостоятельные предметы), подобно детям в той же повести, принимающим одну и ту же улицу изнутри и со стороны за две разных улицы. (Обе эти характерных черты – взаимопроникание предметов (реализация метонимии в собственном смысле термина) и их разложение (реализация синекдохи) – роднят творчество Пастернака с устремлениями кубистической живописи.) Меняются размеры вещей: “Гондола была по-женски огромна, как огромно все, что совершенно по форме и несоизмеримо с местом, занимаемым телом в пространстве”. (Меняются расстояния между вещами)[,] так что возникает уверенность, что разговор о чужих должен быть теплее разговора о своих, а видение космического движения в первой части Охранной грамоты превращает неодушевленные предметы в отдаленный недвижимый горизонт. Яркий пример перетасовки смежностей: “Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки. Они отсутствовали... До комнат у ламп было касательства куда меньше, чем до весеннего неба, к которому они казались пододвинутыми вплотную”... Сдвинутое пространство Пастернака самим поэтом мимоходом сопоставлено с пространством гоголевской эсхатологии: “вдруг стало видимо далеко во все концы света”. Пространственные отношения перетасовываются с временными, и временная последовательность теряет свою принудительность, – предметы “то-и-дело поколыхивает из бывшего в будущее, из будущего в бывшее, как песок в часто переворачиваемых песочных часах”. Любая смежность может быть осмыслена как каузальный ряд. Пастернаку импонирует терминология ребенка, который, догадываясь о смысле фразы по ситуации, говорит: “я это понял не из слов, а по причине”. Поэт склонен [xxxxxxxxxx] отождествить ситуацию с причинностью, он осознанно предпочитает “красноречию факта превратности гадания”, он учит, что “время пронизано единством жизненных событий”, и строит мосты между ними именно на прелогических “смешных резонах”, открыто противопоставленных силлогистике “взрослых”. Поэтому неудивительно, если болтовня собеседников Когена оказывается “негладкой в виду ступенчатости марбургских тротуаров”, и если обильные “оттого что” поэта нередко ~~нередко~~ лишь функция винословных<sup>73</sup> предложений.

(Чем шире захват поэтических фигур, тем сильнее (пользуясь термином Пастернака “исполненное” погашает “предмет исполнения”. Твори-

<sup>73</sup> The adjective “винословный” is antique and means “причинный”. (M.M.)

мая связь затеняет связуемое, доминирует над ним; обнаруживается “прелесть самобытного смысла”,<sup>74</sup> тогда как предметная отнесенность<sup>75</sup> приглушается, порою едва мерцает. В этом смысле метонимические связи, творимые Пастернаком, равно как метафорические связи Маяковского или как многообразные методы сгущения языковой формы – внутренней и внешней – в поэзии Хлебникова, проявляют ту упорную тенденцию к беспредметности, которая характеризует и другие виды искусства той же эпохи. Творимая связь сама по себе становится предметом. Пастернак не устает настаивать на несущественной случайности связуемого: “Каждую подробность можно заменить другою...» Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность... Части действительности взаимно безразличны”. (Поэт определяет искусство как взаимозаменяемость образов. Любые образы не только таят сходство и следовательно могут быть взаимными метафорами) (“С чем только не сравнимо небо” и т.д.), – (любые так или иначе потенциально смежны. “Кто несколько не пыль, не родина, не тихий весенний вечер?” – гласит пастернаковская апология всеобъемлющего метонимического родства. Чем неприметнее это родство, чем непривычнее общность, устанавливаемая поэтом, тем более разлагаются и лишаются своей букварной ясности сопоставляемые образы и целые ряды образов. Любопытно, что Пастернак последовательно противопоставляет “введенный в предметы смысл” их наглядности, для которой он так охотно подыскивает пейоративные эпитеты, – в мире Пастернака смысл неизбежно обесценивает, а наглядность обездушивает.)

## 5.

Предположим задачу: известна абсолютная метонимичность поэта, требуется определить тематический строй его лирики. (Героя как в загадочной картинке трудно отыскать: он разложен на ряд составных и смежных элементов, герой подменен цепью своих овеществленных состояний и окружающих предметов – неодушевленных и одушевленных.) “Каждая малость жила и, не ставя меня ни во что, в... значеньи своем подымалась”, отмечает Пастернак в раннем цикле стихов “Поверх барьеров”, где своя поэтика, по признанию автора, была уже найдена. Тема стихотворения – отвергнутое предложение поэта, но действующие лица – плитняк, булыжник, ветер, “инстинкт прирожденный”, “новое солнце”, цыплята,

<sup>74</sup> Bedeutend.

<sup>75</sup> Gegenständliche Bezogenheit.

сверчки и стрекозы, черепица, полдень, марбургцы, песок, предгрозе, небо и т.д. И через полтора десятка лет в книге воспоминаний “Охранная грамота” Пастернак напомнит, что свою жизнь он характеризует намеренно случайно, что признаки он мог бы умножить или заменить другими, и что собственно жизнь поэта надо искать под чужими именами.

Покажи нам свое окружение, и я скажу тебе, кто ты. Мы узнаем, чем живет, с чем связан, чем обусловлен, на что обречен очерченный метонимиями, разложенный синекдохами на отдельные свойства, реакции, состояния лирический герой. (Но собственно героическое, т.е. деятельность героя, от нас ускользает, действие подменено топографией. Если у Маяковского столкновение двух миров неизбежно выливается в поединок, то отточенный образ стихов Пастернака – мир миру зеркало – твердит об иллюзорности столкновения): “Огромный сад тормозится в зале, подносит к трюму кулак, бежит на качели, ловит, салит, трясет – и не бьет стекла.”<sup>76</sup> (Если Маяковский развертывает лирическую тему в виде цикла преображений, метаморфоз героя, то в лирической прозе Пастернака излюбленной формулой перехода служат поездки в поезде взволнованного героя, разнообразно и поневоле бездейственно переживающего “перемену мест”. Действительный залог [вычеркнут] из поэтической грамматики Пастернака) ~~вычеркнут~~. Именно в его опытах реализована метонимия, полагающая действие взамен деятеля: “вполне проспавшийся, свежий человек... ждет, чтобы решение встать пришло само собой, без его помощи.” Деятель<sup>77</sup> изъят из тематики Пастернака. Героиня не звала, не назначала и т.д., – “все это объявлялось ей”. Верх активности героини, влекущий за собой неизбежность трагедии [, сводится к мысленному претворению смежностей:] она кого-то заметила “без нужды, без пользы, без смысла” и [имагинарно] ~~мысленно~~ ввела в свою жизнь. Может быть, человек активен в искусстве? Нет, согласно эстетике Пастернака, “в искусстве человеку зажат рот”, такова специфическая черта искусства. Значит, активно искусство? Нет, оно даже метафору не выдумало, а только воспроизвело. И поэт не дарит своих воспоминаний памяти их объекта: “Наоборот, я сам получил их от него в подарок”. (Если лирическое “я” в произведениях<sup>78</sup> Пастернака страдательно,<sup>79</sup> то, может-быть, под-

<sup>76</sup> This paragraph also appears at the bottom of the previous page of the typescript, however the last sentence is illegible. Jakobson copies the paragraph at the beginning of the next page and crosses it out in red. The readable parts coincide. (M.M.)

<sup>77</sup> Agens.

<sup>78</sup> Im Werke.

<sup>79</sup> Patiens.

линным героем здесь оказывается деятельное “3-ье лицо”? Нет, настоящий<sup>80</sup> agens остается вне поэтической мифологии Пастернака: человек обычно не знает и не слышит “то, что жидет, ладит и шьет его”), поэту “совершенно безразлично, как называется сила, давшая его книгу.” (3-ье лицо, выступающее у Пастернака, обозначает<sup>81</sup> не деятеля, а орудие.) Например, в Детстве Люверс “все, что шло от родителей к детям, приходило невпопад, со стороны, вызванное не ими, но какими-то посторонними причинами”. (Подсобность, побочность, кулидность 3-ьего лица в тематике Пастернака нередко резко подчеркивается: “В жизнь вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви”. Существенно лишь самое его вторжение в жизнь лирического “я”. Вне отношения к этому единственному герою это только “неясные нагромождения без имен”.

Этим строгим репертуаром семантических знаков определяется и бесхитростная схема лирической повести Пастернака. Герой восторженно или испуганно одержим внешним импульсом и то несет его отпечаток, то внезапно теряет с ним связь, и тогда на смену приходит новый [импульс].) Охранная грамота – вдохновенный рассказ о том, как автор поочередно проходит сквозь влюбленное изумление Рильке, Скрябиным, Когеном, “красивой милой девушкой”, Маяковским, и как он сталкивается при этом “с границами своего понимания” (личное непонимание – одна из острейших и проникновеннейших тем в лирике Пастернака, как личная непонятость – в лирике Маяковского). Назревают недоуменные недоразумения, наступает неизбежная пассивная развязка – герой ступшевывается, обреченно покидает поочередно музыку, *любьвь* философию, романтическую поэзию. (Активность героя вне компетенции поэта Пастернака. Когда все-же заходит речь о действиях,<sup>82</sup> она становится цитатно банальна, и в теоретических отступлениях автора отстаивает право на пошлость. Банальность в роли строительного материала знакома и Маяковскому, но у него, в противоположность Пастернаку, она целиком идет на характеристику враждебного “не-я”.) Схожи по бездейственности и новеллы Пастернака. Наиболее драматическая – Воздушные пути – слагается из следующих “несложных происшествий”: ожидается бывший любовник жены, друг мужа, возвращающийся из плавания; все трое ошеломлены пропажей ребенка; [xxxxxx] приезжий ошеломлен признанием, что пропавший – его сын; через 15 лет он ошеломлен подтвер-

---

<sup>80</sup> Agens.

<sup>81</sup> Bezeichnet.

<sup>82</sup> Taten.



ждением этого признания, а вслед затем известием о сыновней гибели. Все, что сколько-нибудь отдает деятельностью (причины исчезновения мальчика, его нахождение, причины его гибели), отнесено за пределы кадров.<sup>83</sup> Фиксированы исключительно этапы взволнованности и их отражения.

## 6.

(Мы попытались дедуцировать тематику Пастернака и Маяковского из основных структурных особенностей их поэтики.) Значит ли это, что первая вызвана<sup>84</sup> последнею? Механисты от формализма ответили бы утвердительно и сослались бы на сообщение Пастернака о замеченных им в молодости формальных совпадениях с Маяковским, [которые грозили] ~~грозивших~~ участиться и потому побудили~~вннжи~~ его радикально изменить поэтическую манеру, а вместе с ее приемами и то мировосприятие, которое под ними крылось. “Вакансия” / ~~этим термином в применении к поэту пользуется сам Пастернак~~ / мастера метафор была занята, и поэт ушел в мастера метонимий, сделав и соответствующие идеологические выводы.

Другие силились бы обосновать примат содержания. Механисты от психоанализа нашли бы истоки тематики Пастернака в его признании позорно долгого пребывания “в кругу ошибок младенческого воображенья, детских извращений, юношеских голодовок”. Они вывели бы из этих предпосылок не только постоянную тему пассивной экзальтированности и неизбежных срывов, не только взволнованные возвращения поэта к мотивам отроческого созревания, но и метонимические блуждания вокруг каждого фиксируемого предмета. Механисты от материализма отметили бы показание автора об аполитичности его среды и его откровенную слепоту к социальной проблематике, в частности к социальному пафосу поэзии Маяковского, и подвели бы социально-экономическую базу под те настроения беспомощной, бездейственной, элегической растерянности, которым отдают и Охранная грамота, и Воздушные пути.

(Закономерно стремление найти соответствие между отдельными планами реальности, закономерны и попытки вывести факты одного плана из соответствующих фактов другого, как метод проекции многомерной действительности на плоскость. Но ошибкой было бы отождествление этой проекции с действительностью, неучет специфической

<sup>83</sup> Der Aufnahmen.

<sup>84</sup> Verursacht.

структуры и самодвижения отдельных планов, т.е. обращение таковых в механические надстройки. Из актуальных возможностей формального развития известная среда или индивид может выбрать наиболее отвечающую данным социальным, идеологическим, психологическим и т.п. предпосылкам, равно как комплекс художественных форм, заданный закономерностью их развития, приискивает себе для осуществления адекватную среду или творческую личность. Но нельзя идиллически абсолютизовать эту гармонию планов, нельзя забывать о возможности диалектических напряжений между отдельными планами действительности. Эти конфликты планов являются существенными двигателями истории культуры. Если многие индивидуальные особенности поэзии Пастернака согласуются с характерными чертами его личности и социального окружения, то есть в его творчестве неизбежно и такие явления, которые современная<sup>85</sup> поэзия властно навязывает каждому своему поэту, хотя бы наперекор его индивидуальному и социальному облику, (речь идет о необходимых стержнях ее целостной структуры), и, если бы поэт отверг эти требования, он автоматически был бы выброшен из ее русла. Художественное задание никогда не вторгается без боя в биографию поэта, так же как биография поэта никогда не умещается целиком в его художественном задании. Герой Охранной Грамоты – хронический неудачник, потому что с ~~его~~ фактическими многочисленными успехами его прототипа нечего делать поэту Пастернаку), как нечего делать книге Казановы с его вероятным промахами. (Тенденция к предельной эмансипации<sup>86</sup> знака от предмета, отмеченная нами в поэзии Пастернака и его сверстников, является краеугольным устремлением всего нового искусства, выступившего в качестве антитезы натурализма, она неотделима от поступательного пафоса этого искусства и находит себе выражение<sup>87</sup> независимо от биографических особенностей тех или иных его носителей. Попытки наблюдателей [просто] прикрепить это специфическое художественное явление к ограниченному социальному сектору и к определенной идеологии являются типичным механистическим заблуждением: умозаключая от беспредметности искусства к ирреализму мирозерцания, мы<sup>88</sup> искусственно затушевываем кардинальную антиномию. Беспредметному уклону искусства ближе соответствует именно тяготение философии к предметности.

---

<sup>85</sup> Der Zeit.

<sup>86</sup> Verselbstständigung.

<sup>87</sup> Wird verwertet.

<sup>88</sup> Man.

Принадлежность к сплоченному коллективу, направленчество глубоко претит Пастернаку, страстно разрушающему ходовые смежности.) Он силится убедить Маяковского, как чудно было бы, если бы [тот] ~~он~~ навсегда упразднил футуризм. Он не хочет “пошлости” совпадений с современниками, отталкивается от них и проповедует отскоки в сторону с общей дороги. (И тем не менее в его поэзии вопреки идеологической разногласии эпохи, пестрой до взаимной ненависти и непонимания, ярко сказалась именно “генерационная связанность”. Она проявилась и в упорном ~~творчестве~~ творческом упразднении предмета, и перестройке грамматики искусства. Последняя жила прошедшим и настоящим, настоящее время в противопоставлении к одному прошедшему воспринималось как беспризнаковое<sup>89</sup> непрошедшее<sup>90</sup>. Именно футуризм кличкой, теорией и практикой попытался ввести в поэтическую систему будущее время и притом в качестве исходного времени. Об этом неустанно кричат стихи и публицистика Хлебникова и Маяковского, и этим же пафосом проникнуто творчество Пастернака, вопреки ~~его~~ интимному тяготению [автора] к “глубокому горизонту воспоминанья”. Он по-новому, в контексте нового противопоставления, осознает настоящее, как самостоятельную категорию, он понимает, что “уже и одна заметность настоящего есть будущее”), и напряженный гимн Маяковскому, завершающий Охранную грамоту, не случайно кончается следующими словами: “Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда”. (Что эта “грамматическая реформа” существенно меняет самую функцию поэзии в кругу прочих социальных ценностей, об этом в другой раз.)

---

<sup>89</sup> Eine merkmalllose.

<sup>90</sup> Nichtvergangenheit.

## NOTE MARGINALI ALLA PROSA DEL POETA PASTERNAK

## 1.

Le classificazioni dei manuali scolastici sono di una semplicità rassicurante: prosa e poesia.<sup>91</sup> Tuttavia, la differenza tra la prosa di un poeta e la prosa di un prosatore (o, al contrario, tra i versi di un prosatore e i versi di un poeta) non è meno sorprendente. Un alpinista cammina in pianura, non ha nulla a cui aggrapparsi, inciampa sulla superficie liscia. Il suo passo è commovente goffo o abilmente esperto, ma, in ogni caso, non è la sua andatura naturale: sembra danzare, la difficoltà è palpabile. Distinguiamo senza problemi una lingua appresa, sebbene in modo impeccabile, da una lingua madre. Naturalmente, non si possono negare casi di bilinguismo autentico e assoluto. Leggendo la prosa di Puškin o di Mácha, di Lermontov o di Heine, di Pasternak o di Mallarmé non ci si può esimere dal provare stupore di fronte al modo in cui questi artisti padroneggiassero mezzi linguistici estranei e, allo stesso tempo, abbiano inevitabilmente colto un'impronta estranea nell'accento e nella forma intrinseca della lingua: si tratta di incursioni brillanti dalle montagne della poesia alla prosa della pianura.

Tuttavia, non esiste solo la prosa di un poeta, ma anche la prosa di un'età poetica, la prosa di una corrente letteraria basata sulla poesia, che differisce dalla prosa di epoche e scuole letterarie orientate in prosa. Nella letteratura russa dei primi decenni del nostro secolo è la poesia a occupare una posizione di rilievo, realizzandosi in quanto manifestazione di una letteratura canonica, priva di tratti specifici: in quanto pura incarnazione. Sia il Simbolismo che il fenomeno letterario che ne seguì, spesso identificato con il termine "Futurismo", sono rappresentati quasi esclusivamente da poeti, e quando alcuni di questi intraprendono la strada della prosa si tratta di una deviazione consapevole, di un'esperienza programmata nei dettagli da parte di un virtuoso della poesia. Salvo rare eccezioni, la prosa artistica professionale di quest'epoca è solitamente il prodotto di epigoni, si tratta di una riproduzione più o meno riuscita dei modelli classici. L'aspetto interessante di queste opere si limita a una riuscita imitazione del passato o a uno stravagante imbruttimento del canone, la novità risiede altrimenti in un ingegnoso adattamento di un nuovo soggetto in un modello ereditato. Questa prosa, in contrasto con l'alta tensione interna che caratterizza la poesia ad essa contemporanea, appare eccelsa solo

---

<sup>91</sup> Traducendo il saggio sono state conservate le traduzioni già esistenti per passaggi tratti da *Il salvacondotto* e le citazioni poetiche, in accordo con quanto già fatto nel volume curato da Picchio.

per due motivi: in primo luogo, Gogol' e Tolstoj ne hanno a loro tempo innalzato la qualità e, in secondo luogo, entrano in gioco le scale di grandezza della realtà attuale. Nella storia della prosa artistica il valore evolutivo di questa ennesima provincia del realismo classico russo è trascurabile, mentre la prosa di Brjusov, Belyj, Chlebnikov, Majakovskij, Pasternak (questa originale colonia della nuova poesia) apre sentieri tortuosi a una nuova fioritura della prosa russa. Così come a suo tempo la prosa di Puškin e di Lermontov annunciava l'imminenza di quella splendida festa della prosa inaugurata da Gogol', quella di Pasternak è la prosa distintiva di un poeta appartenente a una grande epoca poetica.

La prosa di uno scrittore e di una corrente letteraria orientati alla poesia è profondamente distintiva sia nei passaggi in cui cede all'influsso della dominante, ovvero del verso poetico, sia in quelli in cui se ne allontana, si distacca dal verso con uno sforzo immane. Non meno significativo è il contesto generale della produzione letteraria, vale a dire il suo ruolo nel concerto olistico delle arti. Nella concezione dei singoli artisti e delle correnti artistiche la gerarchia dei valori artistici è diversificata: nel Classicismo prevalgono le belle arti, nel Romanticismo la musica, per il Realismo è la dizione a rappresentare il culmine, il modello, la manifestazione per eccellenza, più elevata ed esemplare dell'arte in generale. Gli elementi imprescindibili del verso romantico sono il canto e il dissolversi in musica, mentre nel dramma musicale e nella musica a programma di epoca realista l'arte del suono tenta di avvicinarsi alla letteratura. Il Simbolismo riprende in larga misura il motto dei romantici secondo cui l'arte è orientata alla musica. Il superamento dei fondamenti del Simbolismo ha origine con l'affermarsi della pittura, che nella prima fase dell'arte futurista ha avuto un ruolo fondamentale. Inoltre, con il disvelarsi della natura segnica dell'arte la poesia diviene, per così dire, un'azienda dell'innovazione artistica. La tendenza a identificare l'arte con la poesia è osservabile presso tutti i poeti della generazione futurista. "L'arte nel suo complesso, in altre parole, la poesia", afferma Pasternak. Ma l'emergere di queste gerarchie dipende dai singoli poeti; i sentieri che li conducono alla poesia e i loro punti di partenza sono diversi. Pasternak, allievo devoto "all'arte di Skrjabin, Blok, Komissarževskaja, Belyj", ovvero alla scuola simbolista, è giunto alla poesia attraverso la musica, per la quale nutriva quella venerazione distintiva dei simbolisti. Il trampolino di lancio di Majakovskij verso la poesia fu la pittura. Per tutti i vari compiti artistici che Chlebnikov si prefiggeva, la parola era il suo unico e insostituibile materiale. Potremmo dire che Majakovskij personifica la tempesta e l'impeto nello sviluppo della poesia russa post-simbolista, Chlebnikov ne rappresenta i risultati più consolidati e significativi, mentre l'opera di Pasternak è un anello di congiunzione tra il Simbolismo e la scuola successiva. E sebbene la fisionomia di Chlebnikov si sia definita prima

di quella di Majakovskij, e quella di Majakovskij prima di quella di Pasternak, avremmo ragione nel ritenere che il lettore, protetto dal Simbolismo, fosse pronto ad accogliere Pasternak, per poi inevitabilmente inciampare su Majakovskij e infine, dopo averlo superato, abbia intrapreso un estenuante assedio alle roccaforti di Chlebnikov. Tuttavia, ogni tentativo di considerare gli scrittori di un arco temporale come anelli separati dell'evolversi armonioso della letteratura e di stabilire la sequenza di questi anelli è sempre condizionato nella sua unilateralità. Pur continuando in parte la tradizione, il poeta la respinge in modo ancor più deciso in altri ambiti; allo stesso modo, la negazione della tradizione talvolta non è indiscriminata: gli elementi negati sono percepibili solo se combinati con gli elementi inerziali. Per questo motivo, Pasternak, autoriconoscendosi nel suo compito letterario come un seguace del Simbolismo, comprende che una nuova arte nasce inevitabilmente dal desiderio di riprodurre ed eternare quella più antica. Questa riproposizione si è rivelata "più agile e più ardente" dell'originale, una differenza quantitativa che si è, come da previsione, trasformata in una differenza qualitativa. Qui, stando a quanto auto-osservato dal poeta, "il nuovo non nasceva per cancellare il passato... ma, viceversa, per riprodurre con entusiasmo il modello". Al contrario, Majakovskij ha agito consapevolmente proprio nell'annullamento della vecchia poesia; eppure Pasternak, sensibile al Simbolismo, individua correttamente nella "maniera romantica" di Majakovskij e nella visione del mondo che vi è sottesa un'eredità condensata di quella scuola poetica rifiutata dal militante futurista. Di cosa si tratta? L'innovazione di Pasternak appare frammentaria come il suo legame con il passato letterario. Immaginiamo due lingue affini, le quali differiscono non solo nelle loro nuove formazioni, ma anche nei loro detriti linguistici precedenti: spesso ciò che a partire da una fonte comune è conservato in una è abolito nell'altra e viceversa. Queste due lingue corrispondono ai mondi poetici di Majakovskij e Pasternak, la cui lingua originaria comune è il sistema poetico del Simbolismo. Il tema delle osservazioni che seguono riguarda quell'aspetto insolito dell'opera di Pasternak che lo distingue dai suoi predecessori, in parte isolandolo, in parte, al contrario, avvicinandolo in modo sorprendente ai suoi contemporanei, e che, probabilmente, si manifesta in modo più marcato nella prosa con la sua insidiosa inesperienza.

## 2.

I manuali distinguono con fermezza lirica ed epica. Volendo schematizzare la questione riducendola al semplice piano grammaticale, possiamo constatare che per la lirica il tema iniziale specifico e trainante è sempre la prima persona del presente, mentre per l'epica è la terza persona del passato. Quali che siano

gli oggetti della narrazione lirica, essi sono sempre solo degli attributi, degli accessori, lo sfondo che si rifà alla prima persona, e se si tratta del passato, il passato lirico presuppone un soggetto che ricordi. Al contrario, nell'epica il tempo presente è rinviato perennemente al passato, e l'io narrante, se appare, è soltanto uno dei personaggi. Questo "io" oggettivato emerge solo nelle vesti di una varietà della terza persona, come se il poeta si guardasse di sbieco; qui l'"io" può cominciare a essere contrassegnato come punto di ripresa, sebbene in tal caso, a volte, questo punto non corrisponda all'oggetto della ripresa. In altre parole, il poeta nelle vesti di "argomento della lirica, che in prima persona si rivolge al mondo" è profondamente estraneo all'epica.

Il Simbolismo russo è pienamente lirico e i suoi episodi epici sono dei tentativi caratteristici dei lirici di travestirsi da epici; nella poesia post-simbolista si assiste a una scissione dei generi: nella chiara superiorità dell'inerzia lirica, che ha visto la sua massima espressione nell'opera di Majakovskij, emerge anche il puro elemento epico, quasi interamente incarnato nella poesia e nella prosa di Chlebnikov. Pasternak è un lirico genuino, la sua è la prosa di un poeta lirico e le sue poesie di argomento storico sono indistinguibili nella sostanza dai suoi cicli di lirica intimistica.

Pasternak riconosce come le conquiste di Chlebnikov gli risultino ancora in gran parte inaccessibili e, in sua difesa, afferma: "la poesia, come io la intendo, trascorre pur sempre nella storia e in collaborazione con la vita reale". Questo rimprovero di distaccarsi dalla vita reale avrebbe probabilmente stupito Chlebnikov, che, al contrario, concepiva nella sua opera un'affermazione della realtà estranea a quella letteratura negativa delle generazioni precedenti. Il mondo di Chlebnikov è a tal punto definito che ogni segno, ogni parola coniata è a suo avviso dotata di una realtà indipendente specifica, e risulta superflua tanto la questione di poterla attribuire a un qualche oggetto estrinseco quanto la questione circa l'esistenza di un tale oggetto. Per Chlebnikov, come per la bambina protagonista della *povest'* di Pasternak, il nome assume un significato pieno, infantilmente rassicurante: "era assolutamente impossibile definire quel che succedeva sull'altra riva, lontano lontano: non aveva nome e non aveva un colore distinto, né contorni precisi... Ženja scoppiò a piangere... La spiegazione del babbo fu breve: 'È la Motovilicha...' Ženja non comprese nulla e inghiottì soddisfatta la lacrima che veniva giù. Questo solo, infatti, le occorreva: sapere come si chiamasse la cosa incomprensibile. Motovilicha." Trascorsa l'infanzia, Ženja sospettò per la prima volta che quell'evento celasse qualcosa, o che lo rivelasse a pochi eletti. L'atteggiamento di Pasternak coincide appieno con quello della fanciulla nei confronti del fenomeno. Al poeta è chiaramente inaccessibile un atteggiamento epico nei confronti di ciò che lo circonda, essendo persuaso che nel mondo del fatto prosaico gli elementi dell'esistenza quotidiana penetrano nell'animo in modo brusco, scomposto e



impercettibile, che “si posano sul suo fondo, reali, induriti e freddi come sonnolenti cucchiari di stagno”, e che solo la passione dell’eletto trasforma questa “verità opprimente per il suo ossequio al dovere” in poesia. Solo il sentimento si dimostra evidente e pienamente autentico: “rispetto a quella evidenza, persino la levata del sole era soltanto una novità cittadina, sensazionale ma in attesa di conferma”. Pasternak fonda la sua poetica su un vissuto personale del reale quasi possessivo, affettivo (“Gli eventi... non mi appartenevano in quella forma”, ecc.). Sia il porre sullo stesso piano il linguaggio poetico e quello puramente espressivo della musica, sia il motivare quest’atto con il trionfo della passione vivificante sull’inevitabilità mostrano un’adesione alla linea romantica dei simbolisti. Nel progressivo svilupparsi e caratterizzarsi dell’opera pasternakiana, quel suo iniziale discorso affettivo di stampo romantico si trasforma gradualmente in un discorso emotivo, un tratto performativo che nella prosa del poeta trova la sua massima espressione.

### 3.

Se, nonostante gli evidenti riflessi di Chlebnikov negli scritti di Pasternak, il confine tra i due poeti è chiaro, è assai più difficile tracciare una linea di demarcazione tra l’opera di Pasternak e quella di Majakovskij. Appartengono entrambi alla stessa generazione e quest’ultimo più di ogni altro poeta sconvolse Pasternak in gioventù, continuando a destare in lui stupore. Confrontando con attenzione il tessuto metaforico di entrambi i poeti si noteranno immediatamente curiose analogie: “il tempo e la somiglianza delle influenze mi appartenevano con Majakovskij. C’erano in noi incontestabili somiglianze”. Nella struttura metaforica delle poesie di Pasternak ci sono tracce dirette della fascinazione dell’autore per la *Nuvola in calzoni*. Tuttavia, mettendo a confronto le metafore dei due poeti, occorre constatare che nelle loro opere esse non svolgono il medesimo ruolo. Nelle poesie di Majakovskij, la metafora, che fa risaltare la tradizione simbolista, non è solo il tropo poetico più distintivo, ma anche il più significativo, in quanto determina la struttura e lo sviluppo del tema lirico. Dicendola con una calzante espressione di Pasternak, qui la poesia prese “a parlare un linguaggio di identificazioni quasi settarie”.

Poniamoci una questione: noto il metaforismo assoluto di un poeta, occorre determinare la struttura tematica delle sue poesie. L’impulso lirico corrisponde, ricordiamo, all’“io” poetico. Le immagini metaforiche del mondo esterno sono chiamate a entrare in consonanza con questo impulso, a trasporlo su altri piani, a istituire una rete di corrispondenze, somiglianze e identificazioni imperative nella molteplicità dei piani cosmici, alla dissoluzione dell’eroe nella multiplanarità dell’essere e alla fusione di questi molteplici piani nel *byt’* esistenziale nell’eroe lirico. La via della metafora corrisponde a un’associazione

creativa per somiglianza e contrasto. L'eroe è posto di fronte all'immagine antitetica del suo nemico mortale multiforme, come accade nel caso degli elementi costitutivi della lirica metaforica. Questa lirica gravita inevitabilmente verso il tema del duello mortale dell'eroe. La lirica eroica, avviluppata in una catena metaforica forte e rigida, fonde indissolubilmente la mitologia e il *byt'* del poeta, il quale (Pasternak l'aveva capito) paga con la vita il suo simbolismo onnicomprensivo. Dalla configurazione semantica della poesia di Majakovskij abbiamo pertanto dedotto sia il testo vero e proprio che il nucleo della biografia del poeta.

Per quanto raffinate e ricche siano le metafore di Pasternak, non definiscono né determinano il tema lirico. Non è la metafora a conferire un'"espressione non generica" all'opera di Pasternak, bensì la metonimia. Il lirismo poetico e prosaico di Pasternak è permeato dalla metonimia, in altre parole, vi domina un'associazione per contatto. Rispetto alla poesia di Majakovskij, la prima persona risulta posta in secondo piano. Tuttavia, si tratta di una trascuratezza solo apparente: l'eterno eroe della lirica è presente anche qui, emergendo attraverso la metonimia. Sebbene nelle inquadrature de *La donna di Parigi* di Chaplin non ci sia il treno, noi lo percepiamo: un treno invisibile e traslucido che si muove tra lo schermo e la sala. In modo analogo, le immagini ambientali delle liriche di Pasternak agiscono come riflessi contigui, espressioni metonimiche dell'"io" del poeta. In alcuni passaggi l'autore rivela con chiarezza la sua poetica, ma la identifica egocentricamente con l'arte in generale. Non crede nella possibilità di una configurazione prettamente epica dell'arte attraverso il filtro del mondo esterno, è convinto che le opere d'arte autentiche, pur trattando del più e del meno, raccontino in realtà la loro origine: "la realtà... si presenta in una nuova categoria. Questa categoria non ci sembra una condizione nostra, ma della realtà... Tentiamo di darle un nome. Il risultato è l'arte". In egual maniera, a un vecchio pellegrino russo Costantinopoli sembrava una città insaziabile, perché non era mai sazio di osservarla. Lo stesso accade nelle poesie di Pasternak e soprattutto nella sua prosa, dove l'antropomorfismo del mondo inanimato è esemplificato in modo più diretto. Al posto dei personaggi sono spesso gli oggetti circostanti a sbalordirsi: i contorni immobili dei tetti sono curiosi, la porta si chiude con un pacato rimprovero, la gioia della riconciliazione familiare si riflette nell'ardere del fuoco, le lampade appaiono diligenti e devote, e quando il poeta viene respinto dall'amata, "la montagna era cresciuta e si era incavata, la città era più scarna e nera". Abbiamo volutamente fornito degli esempi semplici, i libri di Pasternak abbondano di costruzioni simili più sofisticate. La sostituzione di un oggetto contiguo è la forma più semplice di associazione per contatto.

Al poeta sono noti altri percorsi metonimici: dal tutto alla parte e viceversa, dalla causa all'effetto e viceversa, dalle relazioni spaziali a quelle temporali e

viceversa, ecc. Ma il tropo forse più caratteristico in Pasternak è la sostituzione dell'azione con l'agente o la sostituzione della situazione, dell'espressione, del possesso col suo possessore, al fine di isolare e oggettificare i concetti astratti. Il filosofo Brentano, che si è sempre pronunciato sfavorevole nei confronti dell'oggettificazione illogica e illecita di tali finzioni prodotte attraverso il linguaggio, come i concetti astratti, avrebbe trovato nelle poesie e nella prosa di Pasternak il più ricco assortimento di questi *entia*, rappresentati come esseri in carne e ossa. *Mia sorella la vita*, un titolo intraducibile e il Leitmotiv della più sorprendente raccolta poetica di Pasternak ("vita" in russo è femminile),<sup>92</sup> espone in maniera vivida le radici linguistiche di questa mitologia. Questa essenza è un elemento che ricorre anche nella prosa: "la vita rivela a ben pochi quel che fa di loro. Troppo le piace quella sua opera e quando è al lavoro discorre solamente con chi le augura il successo e ama il suo banco di falegname" (*L'infanzia di Ljuvers*). Avviene qualcosa di simile anche in un ambiente metonimico ancora più complesso come quello del *Salvacondotto*: "D'improvviso, fuori, sotto la finestra, immaginati di vedere la sua vita, che apparteneva ormai tutta al passato. S'avviò di lato dalla finestra come una strada silenziosa, orlata di alberi... E il primo a schierarsi in essa, accanto al muro, fu il nostro Stato, il nostro incredibile Stato, che non ha precedenti, che irrompe nei secoli ed è per sempre da essi accolto. Stava là, in basso; lo si poteva chiamare e prendere per mano."

Le poesie di Pasternak costituiscono il regno delle metonimie chiamate a vita autonoma. A seguito del protagonista stanco, continuano a vivere e a muoversi le sue orme, anch'esse desiderose di dormire. La visione del poeta si interrompe silenziosamente una volta raggiunto l'apice: "io sono la visione". L'autore racconta le sue memorie: "udivo spesso il sibilo d'una tristezza, che non era nata con me. Il silenzio viaggiava con me, io gli facevo da scorta e indossavo la sua uniforme, che tutti conoscono per esperienza." L'apparizione dell'oggetto assume su di sé questa funzione: "da qualche parte, poco lontano... un gregge faceva musica... La musica veniva succhiata dai tafani, su di essa fremeva a sussulti la pelle". L'azione e l'agente risultano entrambi oggettivati: "due rari diamanti scintillavano separati e ognuno per conto suo nei nidi profondi di quel paradiso semibuio: un uccello e il suo canto". L'astrazione, perdendo la sua specificità, assume accessori concreti: "erano queste le vie aeree per le quali, come treni, partivano quotidianamente i pensieri rettilinei di Liebknecht, di Lenin e di alcuni spiriti del loro calibro". L'astrazione si

---

<sup>92</sup> Jakobson si riferisce a una difficoltà traduttiva dovuta al fatto che in russo il concetto di "vita" (*жизнь*) è femminile, mentre in ceco è maschile (*život*) e in tedesco è neutro (*das Leben*). [M.M.]

auto-personifica a prezzo di una catacresi: “regnava un silenzio meridiano, che s’accordava col silenzio della pianura”. L’astrazione si rivela capace di azioni autonome, a loro volta oggettivate: “si scambiavano di soppiatto i ghigni maliziosi di un ordine in sfacelo”.

Majakovskij, incline a superare ogni nuova barriera, per diversi anni concepì l’idea di un romanzo. Aveva persino pensato a dei titoli: prima *Due sorelle*, poi *Una dozzina di donne*. Non è un caso che quest’idea sia stata costantemente rimandata: l’elemento distintivo di questo poeta è il monologo lirico o il dialogo drammatico, l’impianto narrativo gli è profondamente estraneo, alla tematica della terza persona sostituisce quella della seconda... Tutto ciò che è inscindibile dall’“io” del poeta viene percepito da Majakovskij come a lui contrapposto in modo ostile, e si rivolge direttamente al nemico: lo esorta alla battaglia, lo smaschera, lo fulmina, lo deride, lo sommerge di anatemi. Non c’è da stupirsi che la sola esperienza di prosa artistica majakovskiana sia stata quella dei suoi meravigliosi spettacoli teatrali, redatti durante gli ultimi anni della sua vita. Il percorso di Pasternak verso la prosa delle *povesti* è altrettanto rimarchevole. Sebbene esistano poesie che abbondano di metonimie e la prosa narrativa possa essere impregnata di metafore (un esempio lampante è quello di Belyj), la relazione profonda dei versi con le metafore e della prosa con le metonimie è indubbiamente più marcata. I versi si basano sull’associazione per somiglianza, il contatto ritmico della poesia è un prerequisito necessario alla comprensione ed è maggiormente possibile percepire il parallelismo quando esso è accompagnato dal contatto (o dal contrasto) tra le immagini. Una divisione deliberatamente marcata in frammenti tra loro simili è estranea alla prosa. Il motore principale della prosa narrativa è l’associazione per contatto in cui la narrazione si muove da un soggetto a un altro lungo percorsi spazio-temporali e di causa-oggetto. Il percorso dal tutto alle parti e viceversa rappresenta solo un caso peculiare di questo meccanismo. Meno rilevante è il ruolo dell’intreccio, maggiore è l’autonomia dell’associazione per contatto. La linea di minor resistenza è caratterizzata dalla metafora per il verso e dalla metonimia per la prosa, anche se il soggetto è schermato o rimosso (un esempio del primo sono le novelle di Pasternak, un esempio del secondo *Il salvacondotto*).

#### 4.

L’essenza dei tropi poetici non risiede solo nel riconoscimento di legami eterogenei tra gli oggetti, ma anche nello slittamento delle correlazioni abituali. Più intenso è il ruolo della metafora in una determinata struttura poetica, più si fa esplicito lo smantellamento delle classificazioni tradizionali: gli oggetti vengono raggruppati in modo nuovo, sulla base di nuovi segni specifici. Di conseguenza, la metonimia creativa (o, impiegando la terminologia di coloro

che non ne accettano il carattere innovatore, “violenta”) modifica l'ordine consueto degli oggetti. Nell'opera di Pasternak, l'associazione per somiglianza, divenuta un obbediente strumento dell'artista, trasforma la disposizione spaziale e la successione temporale. Questo aspetto è particolarmente accentuato negli esperimenti in prosa del poeta, sullo sfondo tangibile della prosa comunicativa abituale. Pasternak motiva questi spostamenti attraverso l'affettività o, procedendo dalla funzione espressiva dell'arte verbale, se ne serve per esternalarla.

Il mondo poetico dominato dalla metonimia sfuma i contorni degli oggetti (come l'aprile che ne *L'infanzia di Ljuvers* cancella il confine tra la casa e il cortile), trasformando due punti di vista differenti di uno stesso oggetto in oggetti autonomi (in modo analogo, nel medesimo racconto, i bambini identificano nella stessa strada vista due strade diverse in base alla prospettiva interna o esterna). Entrambe queste caratteristiche, ovvero il sovrapporsi degli oggetti (la realizzazione della metonimia nel senso proprio del termine) e il loro scomporsi (la realizzazione della sineddoche), relazionano l'opera di Pasternak alle ambizioni della pittura cubista. La dimensione degli oggetti muta: “la gondola era femminilmente immensa, come è immenso ciò che è perfetto nella forma incommensurabile con il luogo occupato dal corpo nello spazio.” Le distanze tra gli oggetti mutano a tal punto che ci pare scontato sia più piacevole parlare di qualcosa che ci risulta estraneo rispetto a qualcosa che ci appartiene. Ciò avviene nella prima parte de *Il salvacondotto*, dove la proiezione del movimento cosmico trasfigura gli oggetti non spirituali in un orizzonte distante e immobile. Un esempio lampante di questo rimescolamento di relazioni: “le lampade non facevano che ombreggiare il vuoto dell'aria vespertina. Non mandavano luce, ma inturgidivano all'interno come frutti malati, per effetto di quel medesimo siero torbido e chiaro che dilatava i loro paralumi gonfi. Esse erano assenti... Le lampade avevano assai meno attinenza con le stanze che col cielo primaverile, al quale sembravano strettamente accostate...”. Lo spazio dislocato di Pasternak viene paragonato di sfuggita dal poeta stesso allo spazio escatologico di Gogol': “all'improvviso si poté vedere lontano in tutte le direzioni”. Quando le relazioni spaziali e temporali si compenetrano, la successione temporale perde la sua essenzialità: gli oggetti vengono fatti “oscillare senza tregua dal passato al futuro, dal futuro al passato, come una rena in una clessidra spesso capovolta”. Ogni contiguità può essere concepita come una serie causale. Pasternak simpatizza con la terminologia del bambino che, deducendo il significato di una frase dal contesto, afferma: “questo non l'ho capito dalle parole, ma a causa”. Il poeta è incline a porre sullo stesso piano situazione e causalità; predilige consapevolmente “l'eloquenza del fatto all'ambiguità delle congetture”; spiega che “il tempo è pervaso dall'unità delle vicende della vita”, e getta ponti tra di esse proprio su “ridicole basi” prelogiche,

dichiaratamente opposte ai sillogismi degli “adulti”. Non c’è dunque da stupirsi se il chiacchiericcio degli interlocutori di Cohen risulta “frammentario a causa dei marciapiedi a gradini di Marburgo” e se l’espressione “per la ragione che”, di cui il poeta abbonda, è spesso solo in apparenza una proposizione causale.

Più la portata delle figure poetiche è ampia, più è intenso (per dirla con Pasternak) l’annullamento del “risultato compiuto” da parte dell’“oggetto del compimento”. Il collegamento che si produce oscura ciò che è collegato, lo domina; si rivela il “fascino del significato autosufficiente”, mentre la relazione con il soggetto è attenuata, talvolta a malapena visibile. In tal senso, le relazioni metonimiche realizzate da Pasternak, così come le relazioni metaforiche di Majakovskij o i molteplici metodi di condensazione della forma linguistica (interna ed esterna) nella poesia di Chlebnikov, manifestano una tendenza a rendere assente l’oggetto che caratterizza altre forme artistiche della medesima epoca. La relazione costituitasi diviene un oggetto autonomo. Pasternak non si stanca di insistere sull’irrilevante contingenza del creare relazioni: “ogni particolare può sostituirne un altro... E si presta indifferentemente ad attestare la condizione che abbraccia l’intera realtà così trasposta... Le parti della realtà sono reciprocamente indifferenti”. Il poeta definisce l’arte in termini di una interscambiabilità di immagini. Le immagini non solo celano somiglianze e di conseguenza possono essere metafore le une delle altre (“Con che cosa paragonare il cielo?”, ecc.), ma sono in una certa qual misura simili. “Chi non è mai, almeno un poco, polvere, patria, silente serata di primavera?”, recita l’apologia di Pasternak di una affinità elettiva metonimica. Meno questa affinità risulta appariscente, più la somiglianza stabilita dal poeta è sconosciuta, tanto più le immagini giustapposte e le intere serie di immagini si scompongono perdendo la loro chiarezza formale. È curioso che Pasternak contrapponga costantemente il “significato introdotto negli oggetti” al loro aspetto visivo, riservandogli prontamente epiteti peggiorativi: nel mondo di Pasternak, il significato implica un’evitabile svalutazione e l’aspetto visivo una disumanizzazione.

## 5.

Poniamo una questione: nota la metonimicità assoluta del poeta, è necessario determinare la struttura tematica delle sue liriche. Come se ci si trovasse in un quadro misterioso, risulta difficile individuare il protagonista: egli è scomposto in una serie di elementi costitutivi e adiacenti, è rappresentato dalla catena dei suoi stati corporei e degli oggetti che lo circondano, animati e inanimati. “Ogni inezia viveva e, senza avermi in alcun pregio, si levava nel suo significato...”, annota Pasternak in *Oltre le barriere*, uno dei suoi primi cicli di poesia che, stando a quanto ammesso dall’autore, racchiudeva già la sua poetica.

Sebbene il tema della poesia corrisponda al rifiuto di una proposta di matrimonio del poeta, i personaggi sono la pietra, il ciottolato, il vento, un "istinto innato", un "nuovo sole", pulcini, grilli e libellule, tegole, il mezzogiorno, gli abitanti di Marburgo, la sabbia, un presagio di temporale, il cielo, ecc. Una quindicina di anni più tardi, nel suo libro di memorie *Il salvacondotto*, Pasternak ricorderà come egli caratterizzasse di proposito la sua vita in maniera casuale, in che modo dei segni potessero essere moltiplicati o sostituiti con altri, e come la vita del poeta fosse in realtà da ricercarsi celata sotto nomi estranei.

Dimmi da dove vieni e ti dirò chi sei. Noi scopriamo ciò di cui l'eroe della lirica vive, ciò a cui è legato, ciò da cui è condizionato, ciò a cui è condannato, delineato da metonimie, scomposto da sineddochi in proprietà separate, rivisitazioni, situazioni. Ma l'elemento vero e proprio, ovvero l'attività del protagonista, ci sfugge: all'azione si sostituisce la topografia. Se in Majakovskij lo scontro di due mondi sfocia inevitabilmente in un duello, l'immagine raffinata delle poesie di Pasternak "il mondo è uno specchio del mondo" mostra la natura illusoria dello scontro: "il giardino gigantesco si trascina su e giù per la sala, leva il pugno contro lo specchio, corre all'altalena, fa una presa, colpisce con la palla, scuote e non rompe il vetro". Mentre Majakovskij declina il tema lirico secondo un ciclo di trasformazioni, le metamorfosi del protagonista, nella prosa lirica di Pasternak la formula prediletta per la transizione è il viaggio in treno compiuto dal protagonista inquieto, che, impossibilitato suo malgrado all'azione, sperimenta il "cambiamento di luoghi" sotto varie forme. La parola attiva è abolita dalla grammatica poetica di Pasternak. Nei suoi esperimenti la metonimia si realizza in funzione dell'azione piuttosto che dell'agente: "una persona che ha dormito bene ed è riposata... aspetta che la decisione di alzarsi venga da sola, senza il suo aiuto". L'agente è allontanato dalla tematica. La protagonista non aveva chiamato, non aveva preso alcun appuntamento, ecc. "tutto le veniva annunziato". Il culmine dell'attività della protagonista si riduce a una proiezione mentale di ciò che la circonda, comportando così l'ineluttabilità della tragedia: ha notato qualcuno "senza bisogno, senza profitto, senza senso" e lo ha proiettato nella sua vita servendosi dell'immaginazione. Può l'uomo essere attivo nell'arte? No, secondo l'estetica di Pasternak "nell'arte l'uomo ha la bocca tappata"; si tratta di una caratteristica specifica dell'arte. Quindi l'arte è attiva? No, non ha nemmeno ideato la metafora, ma si è limitata a riprodurla. E il poeta non consegna le sue memorie al ricordo del loro oggetto: "al contrario, le ho avute in dono proprio da esso". Se l'"io" lirico nelle opere di Pasternak è il *patiens*, allora, forse, il vero protagonista viene espresso dalla "terza persona" attiva? No, il vero protagonista rimane fuori dalla mitologia poetica di Pasternak: l'essere umano di solito non conosce e non sente "ciò che lo crea, lo forma, lo mette insieme", per il poeta "è del tutto indifferente sapere come si chiami la forza che ha dato vita al suo



libro". La terza persona che compare in Pasternak non denota l'agente, ma lo strumento. Ne *L'infanzia di Ljuvers*, ad esempio, "tutto ciò che passava dai genitori ai figli capitava a sproposito, dal di fuori, non era dovuto a loro ma a cause estranee". Nei temi pasternakiani la terza persona rimarca spesso un carattere ausiliario, accessorio, scenografico: "era entrata nella vita di un'altra persona, un estraneo, del tutto indifferente, senza nome o con un nome casuale, qualcuno che non destava odio e non ispirava amore". Risulta significativa solo la sua intrusione nella vita dell'io lirico. Al di là della sua relazione con questo singolo eroe, egli è solo "cumuli indistinti senza nome".

Questo rigoroso repertorio di segni semantici determina anche la semplicità dello schema lirico caratteristico della narrazione pasternakiana. L'eroe, estasiato o impaurito, è posseduto da uno stimolo esteriore: dianzi ne conserva l'impronta, dipoi lo perde improvvisamente, e, successivamente, subentra un nuovo impulso. *Il salvacondotto* è un resoconto appassionato di come l'autore passi, a fasi alterne, attraverso lo stupore amoroso di Rilke, Skrjabin, Cohen, "una bella ragazza gentile", e Majakovskij, e di come esso lo porti a scontrarsi con "i confini della sua comprensione" (l'incomprensione è uno dei temi più acuti e penetranti nella lirica di Pasternak, come in Majakovskij). Sorgono equivoci e incomprensioni, giunge l'inevitabile epilogo passivo: l'eroe diventa stoico, condannato ad abbandonare una dopo l'altra la musica, la filosofia dell'amore e la poesia romantica. L'attività del protagonista va oltre le competenze del poeta Pasternak. Quando riguarda le azioni, il discorso diviene banale e l'autore difende il diritto alla banalità nelle sue digressioni teoriche. Anche Majakovskij ha familiarità nel concepire la banalità come elemento costruttivo. Tuttavia, a differenza di Pasternak, la impiega esclusivamente per caratterizzare un ostile "non-io". Le *povesti* di Pasternak sono accomunate dall'assenza di un'azione. La più drammatica, *Le vie aeree*, si compone dei seguenti "avvenimenti non complicati": si attende l'ex amante della moglie e amico del marito che torna da un viaggio per mare; tutti e tre sono sconvolti dalla scomparsa del bambino; l'uomo in visita è sconvolto dalla scoperta che il bambino scomparso è suo figlio; quindici anni dopo è sconvolto dalla conferma della paternità, seguita dalla notizia della morte del figlio. Tutto ciò che fornisce informazioni circa l'azione (le ragioni della scomparsa del bambino, il luogo dove è stato ritrovato, la causa della sua morte) è espunto dall'inquadratura. Vengono registrate solo quelle fasi in cui avvengono degli sconvolgimenti e le loro relative conseguenze.

## 6.

Abbiamo cercato di dedurre i temi di Pasternak e Majakovskij dalle principali caratteristiche strutturali della loro poetica. I primi sono dunque emanazioni

delle seconde? I meccanicisti del Formalismo risponderrebbero affermativamente e si rifarebbero al resoconto di Pasternak circa quelle coincidenze formali che riscontrò con Majakovskij in gioventù. Queste, divenendo sempre più numerose, lo spinsero a modificare radicalmente il suo stile poetico e, in comunione con la sua tecnica, la visione del mondo ad esso sottesa. Essendo il "posto vacante" del maestro delle metafore occupato, il poeta è divenuto maestro della metonimia, dopo aver tratto le relative conclusioni ideologiche.

Altri si sforzerebbero di giustificare il primato del contenuto. I meccanicisti della psicoanalisi individuerebbero la genesi delle tematiche di Pasternak nella sua consapevolezza di essere rimasto vergognosamente a lungo nella "sfera degli errori dell'immaginazione infantile, delle deformazioni puerili, degli scioperi giovanili della fame". A partire da questi presupposti dedurrebbero nell'esaltazione della passività e delle inevitabili crisi una tematica ricorrente, l'insistente ritorno del poeta ai motivi della maturazione adolescenziale, e anche le peregrinazioni metonimiche intorno a ogni oggetto fissato. I meccanicisti del materialismo noterebbero la testimonianza dell'autore circa la natura apolitica del suo ambiente e la sua palese cecità nei confronti delle questioni sociali, nello specifico di quel pathos sociale di cui è intrisa la poesia di Majakovskij, e metterebbero in luce l'origine socioeconomica di quegli stati d'animo di confusione sprovveduta, inattiva, elegiaca che abbondano ne *Il salvacondotto* e in *Le vie aeree*.

Lo sforzo di trovare una corrispondenza tra i piani separati della realtà risulta legittimo tanto quanto i tentativi di proiettare la realtà multidimensionale su un unico piano, deducendo corrispondenze tra fatti appartenenti a piani diversi. Tuttavia, risulterebbe erroneo identificare questa proiezione con la realtà ignorando la struttura peculiare e il movimento autonomo dei singoli piani, ovvero tramutarli in sovrastrutture meccaniche. Tra le possibilità concrete dello sviluppo formale, un determinato ambiente o un individuo possono scegliere ciò che meglio risponde a dei requisiti sociali, ideologici, psicologici, ecc.; e, concordemente a un sistema di forme artistiche scaturito dalla regolarità del loro sviluppo, ricercare un ambiente adeguato o una personalità creativa al fine di realizzarsi. Ma non bisogna assolutizzare questa armonia di piani in senso idilliaco, né si deve scordare la possibilità di tensioni dialettiche tra i singoli piani della realtà. Questi conflitti tra piani sono i motori essenziali della storia culturale. Se molti dei tratti individuali della poesia di Pasternak concordano con quelli caratteristici della sua personalità e del suo ambiente sociale, è dunque inevitabile ritrovare nella sua opera quei fenomeni che la poesia contemporanea impone in maniera categorica a ciascuno dei suoi poeti, anche se in opposizione alla sua fisionomia individuale e sociale (si tratta dei cardini necessari della sua struttura complessiva). Qualora il poeta rifiutasse queste istanze, verrebbe automaticamente espulso dalla sua scena. Il compito

artistico non invade mai la biografia del poeta senza opporre resistenza, così come la biografia del poeta non si adatta mai completamente al suo compito artistico. L'eroe de *Il salvacondotto* è uno sfortunato cronico perché il poeta Pasternak non ha niente da spartire con i numerosi successi del suo archetipo, così come il libro di Casanova non ha nulla a che vedere con i suoi verosimili insuccessi. La tendenza a una definitiva emancipazione del segno dall'oggetto, che abbiamo notato nella poesia di Pasternak e dei suoi contemporanei, rappresenta l'antitesi al naturalismo, è inseparabile dal pathos progressivo di quest'arte e si manifesta indipendentemente dalle caratteristiche biografiche di chi la veicola. I tentativi degli osservatori di correlare semplicemente questo specifico fenomeno artistico a un settore sociale limitato e a una ideologia definita esemplificano una tipica fallacia meccanicistica: il dedurre dall'astrattezza dell'arte una visione irrealista del mondo implica un'esclusione artificiosa di un'antinomia cardinale. L'indirizzarsi dell'arte all'astratto corrisponde piuttosto all'inclinazione della filosofia all'oggettività.

Pasternak è estremamente contrario all'idea di appartenere a un gruppo coeso, egli distrugge con decisione i contatti usuali, tenta di convincere Majakovskij di quanto sarebbe meraviglioso abolire per sempre il Futurismo. Non aspira alle "banalità" delle coincidenze con i suoi contemporanei, le respinge e predica l'allontanarsi da un percorso comune. Eppure, nella sua poesia, nonostante un contrasto ideologico nei confronti dell'epoca che si evolve sino all'odio reciproco e all'incomprensione, è l'"attaccamento generazionale" a riflettersi con vivacità. Esso trovava la sua manifestazione sia nella costante abolizione creativa dell'oggetto che nella riorganizzazione della grammatica artistica. Quest'ultima viveva del passato e nel presente, e il presente in opposizione al mero passato era percepito in termini di un generico non-passato. Fu il Futurismo che, con la sua etichetta, la teoria e la pratica, tentò di introdurre il futuro nel sistema poetico, per di più in funzione di un tempo iniziale. Nella poesia e nella pubblicistica, Chlebnikov e Majakovskij lo denunciano incessantemente e, nonostante la sua intima attrazione per il "remoto orizzonte della memoria", l'opera di Pasternak è intrisa dello stesso pathos. Egli concepisce il presente in termini di una categoria autonoma in modo nuovo, nel significato di una nuova opposizione: comprende che "la pura e semplice percettibilità del presente è già futuro", e il vibrante inno a Majakovskij posto alla fine de *Il salvacondotto* si conclude non a caso come segue: "sin dall'infanzia egli fu guastato dal futuro, che dominò abbastanza presto e, in apparenza, senza grande difficoltà". Che questa "riforma grammaticale" muti in modo considerevole la funzione stessa della poesia nella cerchia degli altri valori sociali, è un altro discorso.

Abstract

The Contours of Roman Jakobson's *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. From Russian to the Italian: a Fifty-year Journey (1935-1985)

This paper concerns Roman Jakobson's article *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* (Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak). It appeared in 1935 in the Prague-German language journal "Slavische Rundschau" (Slavic Review). In the same year, Jakobson published a shorter version as an afterword to *Glejt*, the Czech edition of Boris Pasternak's *Ochrannaja gramota* (The Safe Conduct). As discovered in "Slavische Rundschau"'s archive (LA PNP – The Museum of Czech Literature Literary Archive), this writing has an inedited Russian typescripted version, signed by Jakobson. The transcript of this version is introduced by an essay which outlines the editorial history of Jakobson's writing and contextualises the reception of Pasternak's production in interwar Czechoslovakia.

Keywords: Roman Jakobson, Boris Pasternak, Interwar Czechoslovakia, Slavische Rundschau, The Safe Conduct.

