



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E CULTURE MODERNE
CORSO DI LAUREA TRADUZIONE E INTERPRETARIATO

TESI DI LAUREA IN LETTERATURA E CULTURA RUSSA

TRADUZIONE DI ALCUNI ARTICOLI DI CRITICA LETTERARIA SULL'OPERA DI
VLADIMIR SEMËNOVIČ VYSOCKIJ

Relatore: Prof. Mario Alessandro Curletto

Correlatore: Prof. Antonio Civardi

Candidato: Silvia Tagliaferro

Matricola: S4475318

A.A. 2021/2022

“Не огорчайтесь, милый друг”, - врач стал чуть-чуть любезней,
“Почти у всех людей вокруг история болезни”.
Всё человечество давно хронически больно,
И всю историю оно болеть обречено...

Владимир Высоцкий
«История болезни», 1976

Indice

PREMESSA.....	5
CONTESTO STORICO.....	6
SUDDIVISIONE PRATICA DELL'ELABORATO.....	18
TRASCRIZIONE DEL TESTO.....	19
DESTINATARI.....	20
SCELTE TRADUTTIVE.....	21
КОГДА ЖЕ ВПЕРВЫЕ ВЫСОЦКОГО ПРОЦИТИРОВАЛИ В ПЕЧАТИ?.....	23
AUTORE	23
ARTICOLO	23
TESTO DI PARTENZA.....	24
TESTO DI ARRIVO	27
COMMENTO ALLA TRADUZIONE	30
ТРОЕ В СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ (В.С. ВЫСОЦКИЙ, И.А. БРОДСКИЙ, В.В. ЕРОФЕЕВ).....	36
AUTORE	36
ARTICOLO	36
TESTO DI PARTENZA.....	38
TESTO DI ARRIVO	51
COMMENTO ALLA TRADUZIONE	63
О ТОМ, ЧЕМ БЫЛ ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ.....	72
AUTRICE.....	72
ARTICOLO	72
TESTO DI PARTENZA.....	73
TESTO DI ARRIVO	80
COMMENTO ALLA TRADUZIONE	88
«А МНЕ УДЕЛ ОТ БОГА ДАН...».....	96
AUTORI	96
ARTICOLO	96
TESTO DI PARTENZA.....	98
TESTO DI ARRIVO	100
COMMENTO ALLA TRADUZIONE	102
BIBLIOGRAFIA.....	105

SITOGRAFIA107

RINGRAZIAMENTI.....108

PREMESSA

Il presente lavoro nasce dall'interesse e dalla volontà di approfondire in modo del tutto particolare la figura di un personaggio-leggenda dell'URSS della metà del XX secolo, conosciuto soltanto parzialmente in Italia, ma che racchiude in un solo individuo non solo la complessità della storia del singolo ma anche le emozioni e le sensazioni di un intero popolo e di tutta un'epoca.

L'impulso alla base di questo progetto deriva dalla partecipazione al corso di Letteratura e cultura russa III tenuto dal Prof. M. A. Curletto, intitolato: *Strade, cortili, cucine: esterni e interni urbani tra disgelo e stagnazione*, durante il quale, oltre a una panoramica generale sulla situazione sociale storica e politica dell'URSS dalla morte di Stalin alla stagnazione, sono state analizzate anche le canzoni di vari cantautori dell'epoca, tra cui Vladimir Vysockij.

In particolare, l'incontro-scontro con questo personaggio mi ha portato sin da subito a sviluppare una riflessione sull'idea di contraddizione, che tenterò di concretizzare, analizzando una serie di eventi, circostanze e scelte che nel periodo storico qui preso in considerazione appaiano a loro modo contraddittorie.

L'obiettivo principale del presente lavoro è quello di delineare la figura, se vogliamo, avvolta dal mito e dal mistero di Vladimir Vysockij attraverso la traduzione e l'analisi linguistica di alcuni articoli e saggi di stampo critico letterario incentrati in parte o completamente sulla figura di questo personaggio-leggenda.

Tuttavia, è doveroso sottolineare che alla base non c'è mai stata la volontà di tradurre una biografia o un libro in onore del personaggio, bensì l'idea di tratteggiare il mito Vysockij attraverso opinioni, punti di vista e parole altrui, attraverso, cioè, le voci di altri che a modo loro hanno delineato la figura di colui che, allora, era considerato la voce del popolo.

Questo per offrire al lettore una visione non omogenea ma quanto più variegata e diversificata possibile, così come lo sono i versi di Vysockij che racchiudono in sé l'universo e oltre, qualora questo si possa contenere, e che ancora oggi, se si sa ascoltare, risuonano nella mente e nel cuore del popolo russo.

CONTESTO STORICO

La presente riflessione, come si è precedentemente accennato, parte dall'idea di contraddizione.

La contraddizione è insita nella natura umana, così come si legge nella celebre opera di Lermontov *Un eroe dei nostri tempi*: «Ho la passione innata di contraddire; tutta la mia vita è stata solo una catena di tristi e infelici contraddizioni del cuore o della ragione. La presenza di un entusiasta mi avvolge in un gelo polare e frequenti rapporti con un fiacco flemmatico avrebbero fatto di me un sognatore appassionato»¹.

È inevitabile, dunque, che almeno una volta tutti siano caduti in contraddizione o abbiano pensato di farlo. Non è strano, infatti, sentir parlare di epoca o periodo storico di contraddizioni. E forse sono proprio queste ad aver dato lo stimolo per arrivare all'affermazione di grandi personaggi e avvenimenti.

Perché la contraddizione interessa questa analisi?

Per contraddizione, a livello logico, si intende l'identificazione di una proposizione con il suo contrario, quando, cioè, una proposizione logica è identica al proprio opposto: il nero è identico al non-nero.

Questo in teoria, chiediamoci, però, come appare la contraddizione a livello pratico.

Partiamo dall'affermazione di un sillogismo in maniera estremamente semplicistica, come quelli che si leggono sui manuali di filosofia per far comprendere la dialettica di Socrate:

Stalin è un uomo,

L'uomo cade in contraddizione,

Stalin cade in contraddizione.

Se si considera il sillogismo sopra enunciato, Stalin sarebbe di fatto un uomo che, in quanto tale cadrebbe in contraddizione. Di conseguenza la contraddizione è alla base del pensiero, del governo e delle azioni di Stalin.

Iosif Stalin che governò l'Unione Sovietica dopo la morte di Lenin, anelando ad affermare il comunismo, la massima espressione del socialismo.

L'uomo che con efficacia contrastò l'idea di Trockij secondo cui sarebbe stato impossibile costruire il socialismo in un paese arretrato come l'allora URSS senza la vittoria della rivoluzione internazionale, sostenendo, al contrario, che era possibile dar vita al «socialismo in un paese solo».

¹ Lermontov, M. J. 2004. *Un eroe dei nostri tempi*, traduzione a cura di Paolo Nori, Milano, Feltrinelli.

Il cosiddetto uomo d'acciaio che con terrore, forza e censura applicò i principi di un regime quasi totalitario e tirannico in aperta contraddizione con quanto teorizzato da Karl Marx, ribaltando l'idea che i proletari si sarebbero appropriati dei mezzi di produzione e delle istituzioni statali, avviando la cosiddetta "dittatura del proletariato", per arrivare a una società veramente comunista, priva di stato e di classi.

Stalin sviluppò una propria versione del marxismo-leninismo, vale a dire lo stalinismo, basato su tre punti fondamentali: il materialismo dialettico, il culto della personalità e il socialismo in un solo paese. Tutto ciò portò a una feroce repressione del dissenso politico, reale o anche solo potenziale, con le grandi purghe, proseguendo con una sistematica eliminazione di tutto ciò che potesse in qualche modo mettere in discussione il suo ruolo, o semplicemente, anche solo potenzialmente, metterlo in ombra.

Stalin divenne un semidio, le sue statue costellavano l'URSS, le sue parole erano come il verbo di Cristo e la sua persona, come un faraone da venerare, anche dopo la morte.

Era lo stesso uomo che, Lenin prima di morire, in un'aggiunta alla *Lettera al Congresso*² o *Testamento (Pis'mo k s'ezdu)* aveva fermamente proposto di far rimuovere dall'incarico di segretario generale del PCUS, al fine di trovare una figura più tollerante.

Stalin è troppo sfacciato, e questo difetto, benché sia del tutto tollerabile nell'ambiente e nei rapporti tra noi comunisti, diventa inaccettabile nella funzione di segretario generale. Pertanto, propongo ai compagni di prendere in considerazione un modo per rimuovere Stalin da quell'incarico e di designare a questo posto un altro uomo che, a parte tutti gli altri aspetti, si distingua dal compagno Stalin soltanto per una migliore qualità, vale a dire essere più tollerante, più leale, più educato e più riguardoso verso i compagni, meno capriccioso, ecc. [...]³

«Gott wollte ihn zum Helden schaffen, der Lauf der Dinge machte einen Narren aus ihm»⁴ (Dio ha creato l'uomo perché fosse un eroe, ma il corso degli eventi lo ha reso uno stolto), è così che scriveva Arthur Schnitzler alla fine del dramma storico *Il giovane Medardus (Der junge Medardus)*.

Stalin era stato dichiarato pazzo dal suo stesso medico, morto improvvisamente a teatro dopo aver mangiato una fetta di torta.

Stalin aveva sparso il seme del terrore e nessuno avrebbe mai osato dire ad alta voce di essere governato da un uomo mentalmente disturbato. Nessuno lo avrebbe mai ammesso, nonostante questa

² La *Lettera al Congresso*, conosciuta anche come *Testamento*, fu dettata da Lenin dal 23 al 26 dicembre 1922 ed è stata ampliata con il "supplemento alla lettera del 24 dicembre 1922" il 4 gennaio 1923.

³ Lenin, V.I. 1970. *Pis'mo k s'ezdu*, Polnoe Sobranie Sočinenij, Moskva, tomo 45, pag. 346. Traduzione mia.

⁴ Schnitzler, A. 1910. *Der junge Medardus. Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen*, Berlin, S. Fischer.

amara consapevolezza si fosse palesata subito dopo la sua morte e in particolare, a seguito del famoso rapporto segreto *Sul culto della personalità e le sue conseguenze (O kul'te ličnosti i ego posledstvijach)* di N. Chruščëv esposto il 25 febbraio 1956 al XX Congresso del PCUS.

Lo smascheramento del mito portò tutti coloro che fino a quel momento avevano vissuto sotto un regime totalitario a provare un senso di smarrimento, come se tutto ciò che fino a quel momento era stata una solida certezza fosse diventato un baratro di stordimento e disillusione.

E con quale coraggio avrebbero ammesso di aver vissuto fino a quel momento in una grande bugia, di aver basato la loro vita seguendo dei principi e venerando una divinità fasulla che non era altro che un uomo con pure e semplici caratteristiche umane?

Il 5 marzo del 1953 Stalin veniva dichiarato morto.

Il dittatore che aveva guidato l'Unione sovietica per circa un trentennio in pochi istanti rivedeva per l'ultima volta davanti a sé il film della sua vita. Un fermo immagine che rimase impresso nella memoria dei cittadini dell'allora URSS e nei ricordi dei posteri.

Con Stalin finiva un'epoca e la sua morte diede avvio al processo di "destalinizzazione" che sarebbe terminato solo con la dissoluzione dell'URSS nel 1990. Era la fine dell'uomo d'acciaio.

Tutta l'URSS e il mondo comunista caddero in un senso di angoscia, come se fosse in atto la fine del mondo.

Se con la morte di Stalin il popolo sovietico visse una sorta di profonda perdita spirituale, a scuotere nuovamente gli animi intervenne Nikita Sergeevič Chruščëv che irruppe ufficialmente sulla scena politica grazie al sopracitato rapporto segreto, in cui denunciò i crimini di Stalin e in particolare il culto della personalità che aveva in qualche modo deviato dai principi del partito, dalla democrazia e dalla legalità rivoluzionaria.

Chruščëv volle attuare il processo di destalinizzazione grazie a una politica di svolta e di rottura, passata alla storia come disgelo (*Ottepel'*), a sua volta titolo del romanzo di Il'ja Erenburg, pubblicato in due parti tra il 1954 e il 1955.

L'obiettivo di Chruščëv era quello di creare un nuovo tipo di politica, accelerando il processo di costruzione del socialismo per arrivare all'obiettivo del comunismo.

Per far ciò era necessario attuare un nuovo approccio, vale a dire, non proseguire con il mezzo del terrore e della costrizione. Infatti, Chruščëv cercò di portare avanti lo sviluppo del socialismo attraverso la convinzione, tentando cioè di creare e guadagnarsi il consenso. La prima grande novità, che rispecchiava a pieno la volontà del primo segretario del PCUS, si manifestò con la chiusura dei gulag e il conseguente reinserimento in società dei prigionieri politici.

Concesse, poi, un grande miglioramento delle condizioni di vita degli operai, riducendo la giornata lavorativa e creando un sistema pensionistico.

Avviò il processo urbanistico, chiedendo agli architetti di forzare la risoluzione della crisi edilizia grazie a prefabbricati semplici ed economici aggregati in micro-quartieri, i cosiddetti *chruščëvki*.

Il consenso anelato da Chruščëv, in un certo senso, non doveva essere limitato ai territori dell'URSS ma coinvolgere anche l'Occidente. Per far ciò, venne attuata una riforma monetaria e ci si aprì ai mercati stranieri e in URSS arrivarono i primi turisti stranieri.

A risentire maggiormente di questa nuova apertura furono proprio i giovani, tant'è che nel 1957, a Mosca, si svolse il primo festival internazionale della gioventù, al quale accorsero 34.000 ospiti da 131 paesi.

Chruščëv focalizzò la sua attenzione sui giovani, in qualità di generazione più ricettiva, organizzando per loro vacanze-lavoro. Tuttavia, a larga parte della popolazione giovanile le concessioni non bastavano: erano indocili.

Dopo anni in cui, sotto Stalin, ogni tipo di espressione era stata repressa, andare in vacanza-lavoro, seguendo le indicazioni di come vestirsi e comportarsi, ad alcuni giovani, e soprattutto a coloro che erano stati influenzati dal folklore carcerario, diffusosi con la chiusura dei gulag e il ritorno di molti prigionieri, non andava più bene.

Un palese esempio di questa tendenza si trova all'interno de *Il biglietto stellato (Zvězdnij bilet)*, romanzo di Vasilij Pavlovič Aksënov, uscito a puntate sulla rivista *Junost'* e divenuto icona del disgelo, dove i giovanissimi protagonisti, irrequieti e sognatori lasciano Mosca e il condominio Barcellona per andarsene in Estonia.

Questo romanzo sarà al centro di polemiche e contraddizioni, al punto tale che nel 1961, Valentin Kataev, il capo redattore nonché fondatore della sopracitata rivista, uscita per la prima volta a Mosca nel 1955, sarà costretto a dimettersi.

Quando inizialmente si è parlato di contraddizione, si mirava a delineare atteggiamenti e tendenze che fossero ambigue e incoerenti tra loro, per arrivare a definire la manifestazione pratica della contraddizione.

A questo punto, vale la pena notare come l'apertura propugnata da Chruščëv, fosse comunque un'apertura cauta, caratterizzata ugualmente da censura e limitazioni.

Per chiarire maggiormente tale affermazione, nonostante il già citato esempio del romanzo *Il biglietto stellato*, andremo a esaminare altri avvenimenti e scelte per così dire contraddittorie che hanno caratterizzato l'epoca di Chruščëv e quella del suo successore, per poi arrivare finalmente al caso Vysockij, fulcro della presente analisi.

A tale proposito, un altro fatto esemplificativo, che vale la pena riportare, è rappresentato dal film di Marlen Chuciev *La barriera di Il'ič (Zactava Il'iča)*, meglio noto con il titolo *Ho vent'anni (Mne dvadcat' let)*, uscito negli stessi anni de *Il biglietto stellato*. Il film entrò in produzione nel 1959, dopo il XX congresso del PCUS (1956), conseguentemente dopo la critica alla politica di Stalin e all'estetica del realismo socialista.

Tuttavia, nonostante il clima di apertura politica e artistica, il film si imbatté in problemi con la censura e venne criticato, anche se in maniera molto rudimentale, dallo stesso Chruščëv, che ne richiese il cambio del titolo e il taglio di alcune scene (tra le quali il celebre incontro tra il protagonista e il fantasma del padre morto in guerra).

Secondo Chruščëv: «i tre ragazzi lavoratori non sono l'incarnazione della nostra meravigliosa gioventù. Sono mostrati in un modo tale che non sanno come vivere o per cosa lottare». E questo era inammissibile, perché il film era pieno di idee inaccettabili ed estranee al popolo sovietico.

Sorge spontaneo chiedersi quali fossero i motivi che portarono Chuciev a compiere determinate scelte artistiche, poi rivelatesi troppo sovversive per essere accettate dal sistema.

Il motivo principale va forse ricercato nello scontro generazionale. I protagonisti de *La barriera di Il'ič* si trovano ad affacciarsi alla vita adulta mentre i loro padri a vent'anni avevano dovuto andare in guerra. Si tratta di una generazione pungolata dal senso di colpa per il mancato eroismo, causato dal fatto che la generazione precedente veniva celebrata per aver vinto la guerra. Quella de *La barriera di Il'ič* è una generazione per così dire privilegiata rispetto ai propri padri, in quanto in un periodo storico meno feroce, poteva scegliere le sorti del proprio futuro. Di fronte a questo futuro i giovani hanno, però, un senso di angoscia, sentono in qualche modo la responsabilità di trovare un posto nella società, cosa che i loro genitori non avevano dovuto o, per meglio dire, potuto fare.

Di conseguenza non è poi così assurdo che nella prima versione del film e in particolare nella scena in cui Sergej si immagina di dialogare con il fantasma di suo padre, morto in guerra, alla domanda rivolta al padre su come si debba vivere, questo guardandosi intorno controbatte, chiedendogli quanti anni abbia e, una volta constatato che il padre, deceduto, era più giovane di lui, Sergej resta in silenzio, amareggiato. Dunque, in che modo avrebbe potuto suo padre insegnarli o solo consigliarli come vivere?

La problematicità della trama era invisibile alla schiera di funzionari che reggevano il paese e allo stesso Chruščëv ai quali piacevano, invece, o soluzioni chiare e semplici o nessuna soluzione piuttosto che percorsi problematici e *La barriera di Il'ič* era certamente un potenziale problema.

Se Chuciev, a causa dei suoi contenuti e delle sue scene problematiche, fu costretto a rivedere, tagliare e cambiare il film, che solo il 30 aprile 1964 fu accettato dal *Goskino*⁵ e nel 1965 uscì nelle sale con il titolo *Ho vent'anni*, il destino di altri artisti sovietici e delle loro opere fu diverso.

In Unione Sovietica tra gli anni Cinquanta e Ottanta, l'antica pratica, risalente all'epoca zarista, del *samizdat*⁶ si aggiornò e si estese fino a diventare un canale di diffusione della letteratura proibita dalla censura del regime totalitario. Attraverso questo sistema i manoscritti venivano copiati clandestinamente e passati di mano in mano tra intellettuali ribelli e anticonformisti. In altri casi i manoscritti venivano fatti giungere nei modi più svariati in Occidente e qui fatti pubblicare, è celebre il caso del *Dottor Živago* di Boris Pasternak, stampato dalla casa editrice italiana Feltrinelli nel 1957 in forma di cosiddetta *tamizdat* (lett. edizione fatta di là). Così facendo, il *samizdat* e il *tamizdat* resero noto un intero *corpus* testuale che sarebbe altrimenti rimasto sconosciuto, almeno fino alla *perestrojka* gorbacëviana.

Divenuto il *samizdat* sovietico un vero e proprio fenomeno unico nel suo genere, che fungeva da canale di distribuzione alternativo di contenuti letterari e non solo. Per questo, il Comitato per la Sicurezza di Stato, in Occidente meglio noto con l'acronimo KGB, da parte sua, dovette correre ai ripari per intercettare ed estirpare questa attività clandestina. Quindi, poiché ogni macchina da scrivere era registrata ufficialmente e dotata di minuscoli segni di riconoscimento, gli investigatori del KGB potevano individuare facilmente da quale dispositivo era stato scritto o stampato un testo, risalendo al suo autore.

A lungo le autorità sovietiche tentarono di individuare il giovane letterato che si celava dietro al nome fittizio di Abram Terc. Tuttavia, il KGB non riusciva a smascherarlo e anche l'Unione degli Scrittori non comprendeva di chi si trattasse, nonostante occupasse incarichi ufficiali e godesse di stima, mentre, in verità, si faceva beffe del sistema totalitario. Sotto lo pseudonimo di Abram Terc, si celava, *de facto*, l'identità dello scrittore sovietico Andrej Sinjavskij.

Andrej Donatovič Sinjavskij fu uno scrittore e critico letterario russo, collaboratore della rivista *Novyj mir*. Il suo caso merita di essere citato in questo lavoro in quanto problematico e sufficientemente esemplificativo sia per corroborare la presente riflessione, sia per introdurre la biografia di Vladimir Vysockij.

⁵ *Goskino* abbreviazione di *Gosudarstvennyj komitet Soveta ministrov SSSR po Kinematografii*, ente di Stato incaricato di coordinare e organizzare l'attività cinematografica in Unione Sovietica.

⁶ *Samizdat* significa letteralmente "pubblicato da sé" o "auto-edizione", un gioco di parole coniato dallo scrittore Nikolaj Glazkov nel 1952. Con questo termine ci si riferiva alla diffusione, nell'URSS, di opere letterarie o saggistiche al di fuori dell'editoria ufficiale, il *gosizdat*.

Andrej Sinjavskij insieme all'amico Daniel, subì un processo conosciuto come il processo Sinjavskij-Daniel durato dall'autunno 1965 al febbraio 1966, a distanza di un anno dalla destituzione di Chruščëv dal suo incarico di segretario del partito.

Al termine del lungo processo i due furono condannati, rispettivamente a cinque e sette anni di carcere duro, per attività antisovietica e propaganda reazionaria contro il regime sovietico.

Sinjavskij, infatti, aveva pubblicato all'estero, con lo pseudonimo di Abram Terc, scritti contrari all'estetica del regime sovietico, tra cui l'articolo programmatico: *Che cos'è il realismo socialista (Čto takoe socialističeskij realizm)*.

Di fatto, dopo la destituzione di Chruščëv l'URSS dell'epoca brežneviana corse ai ripari, tirando i freni per aver ceduto più del dovuto al disgelo. Si trattò del drammatico periodo in cui il modo di esercitare la tirannia veniva condannato, ma, in realtà, era ancora in grado di ferire i suoi sudditi.

In una lettera firmata dal critico d'arte I. N. Golomštok e contenuta nel *Libro Bianco sul caso Daniel'-Sinjavskij* scritto e redatto clandestinamente dall'intellettuale dissidente Aleksandr Ginzburg, si legge:

I problemi che egli [Sinjavskij] solleva, la frattura tra individuo e società, la contraddizione tra crescita del progresso tecnico e immiserimento spirituale dell'uomo, il rapporto tra gli scopi e i mezzi per il loro raggiungimento sono al centro della cultura contemporanea⁷.

In un incontro tenutosi a maggio 2014 durante un evento promosso dal Centro culturale di Milano con la partecipazione del figlio di Sinjavskij, rispondendo alle domande degli intervistatori, Igor ricordava suo padre così:

L'opposizione di mio padre è un'opposizione spirituale su più fronti e il fronte politico è il meno importante. Non si è mai ritenuto un profeta o un difensore della causa della libertà, anche se la libertà gli interessava molto. Mio padre, di fronte al regime, aveva una posizione estetica, per esempio, dire che l'individuo è più importante della società. Perché è un'opposizione? Perché il comunismo vede l'individuo inserito in una collettività che deve contribuire alla causa, si domanda a ciascuno di contribuire alla costruzione di un'utopia. Quello che mi interessa è quello che ho nelle mie viscere, nella mia anima. È una posizione evidentemente contro il regime. Al processo questa posizione gli è stata rimproverata perché egoista, ciò che è ridicolo è che c'era un giudizio morale. Lo scopo non è essere egoisti ma cercare in sé le chiavi della propria esistenza. Mio padre era persuaso che ciascuno

⁷ Ghinsburg [Ginzburg], A. 1968. *Libro Bianco sul caso Daniel'-Sinjavskij*, Jaca Book, Milano.

di noi ha in sé la propria cura, basta trovarla e si ha quello che basta per vivere, far vivere, essere felici e rendere felici gli altri ⁸.

La figura di Sinjavskij è importante anche per introdurre il personaggio di Vysockij, che non solo conobbe, ma che a modo suo influenzò e spinse a far musica, inaugurando la sua carriera di cantautore.

Premesso che le opere letterarie su Vysockij hanno iniziato ad apparire solo di recente e che il numero esorbitante di articoli di giornale e riviste su di lui sono stati pubblicati solo a partire dalla seconda metà del 1986, quando il nome di Vysockij ha cessato di essere semi-proibito, cercare e analizzare i fatti della sua biografia risulta molto più difficile di quanto si pensi.

Secondo quanto affermato dal figlio dello stesso Vladimir Vysockij in un'intervista con Mark Isaakovič Cybul'skij, medico-psichiatra, giornalista e autore di libri sul cantautore, una delle pagine completamente inesplorate della biografia di Vysockij sarebbe proprio la storia del suo rapporto con Andrej Sinjavskij:

Vysockij e Sinjavskij si incontrarono nel 1958, quando quest'ultimo, appena laureato, venne alla Scuola del Teatro d'Arte di Mosca per insegnare letteratura sovietica. Naturalmente, la comunicazione non era su un piano di parità. Non solo perché uno era un insegnante e l'altro uno studente del terzo anno. Molto più significativa era la differenza di erudizione e cultura. Sebbene Vysockij non fosse un diplomato di una scuola secondaria sovietica di scarso livello, la sua conoscenza non poteva essere paragonata a quella enciclopedica di Sinjavskij⁹.

A differenza di molti professori, Sinjavskij non era distaccato dagli studenti e questi, come ricordano molti compagni di classe di Vysockij, lo adoravano.

Infatti, dalle memorie di M. Rozanova, moglie di Andrej Sinjavskij è possibile immaginarsi quale fosse il rapporto che si era instaurato tra professore e alunno: «Vysockij è venuto da noi ed è persino rimasto a dormire a casa nostra. Lo faceva spesso. Avevamo una chitarra in casa. Mi era stata regalata, un tempo riuscivo a suonarci tre accordi. Ma, in generale, era un ornamento della casa, niente di più. E poi arrivò Vysockij, che iniziò a suonarla e divenne il principale “consumatore” di questa chitarra».¹⁰

Il contributo di Sinjavskij, come si legge anche dalle parole della moglie, farà in modo che Vysockij intraprenda la sua carriera, prima solo cantando e poi anche componendo soprattutto canzoni della

⁸ <https://www.centroculturaledimilano.it/wp-content/uploads/2014/05/Sinjavskij.pdf>

⁹ citato da: M. Zybul'skij, *Andrej Sinjavskij i Vladimir Vysockij in Žizn' i putešectvija V. Vysockogo*, Rostov na Donu: Feniks, pp. 9-17. Traduzione mia.

¹⁰ *Ibidem*

mala, un repertorio popolare di testi musicali legati a storie di malavita e criminali, che in Russia divenne un vero e proprio genere noto con il nome di *blatnaja pesnja*.

La tradizione della canzone *blatnaja*, nonostante la sua presenza secolare nel sottosuolo culturale del Paese, venne fuori in modo impetuoso con il disgelo, in seguito alla chiusura dei gulag per decisione di Chruščëv.

A essere maggiormente influenzati da questa moda *blatnaja* furono proprio i giovani e tra questi Sinjavskij, il quale ne rimase affascinato al punto tale da esserne ossessionato. Così proprio come facevano gli studiosi e gli etnografi iniziò a raccogliere in maniera meticolosa elementi della subcultura e del folclore urbano. È il momento che rappresenta la chiave di volta, in quanto Sinjavskij, dopo aver conosciuto il suo allievo Vysockij, lo incitò a cercare e raccogliere in giro per Mosca le canzoni della mala e poi a cantargliele a casa, dove con l'aiuto di un registratore *Dnepr-5*, si occupavano di registrarle.

Questa attività tenne impegnato Vysockij per qualche periodo e lo fece entrare in contatto diretto con la cultura della mala, che sarebbe poi divenuta uno degli elementi distintivi dei suoi versi.

Dopo aver raccolto una lunga serie di canzoni e averle riprodotte, Vysockij decise, dapprima in segreto, di esordire con i suoi componimenti e «questo è ciò che Sinjavskij amava di più di Vysockij: i suoi primi lavori».¹¹

Tuttavia, l'esordio di Vysockij come cantautore fu anche il momento in cui progressivamente inizia a prendere le distanze dal maestro, esplorando nuovi territori, che, però, non piacquero a Sinjavskij, il quale lo vedeva incasellato bene solo nel genere della sua amata *blatnaja pesnja* e il cui allontanamento rimpiangerà per sempre.

In realtà, quella nota tipica della *blatnaja pesnja*, profondamente apprezzata da Sinjavskij, non verrà mai meno nel corso della sua carriera e nel suo repertorio. Col passare degli anni la sua moltitudine di versi finì per comporre un universo poetico sempre più vasto, in cui veniva rappresentato ogni aspetto della vita sovietica.

Nonostante l'apparente semplicità dei suoi testi, dietro vi era un enorme lavoro, che in un certo senso lo ricollegava alla tradizione letteraria russa e se non altro a Sergej Esenin. Quelle di Vysockij, infatti, non erano tanto canzoni quanto versi accompagnati dalla chitarra, che grazie anche a una dote innata, arrivavano dritto al cuore delle persone.

¹¹ *Ibidem*

Nel frattempo, nel 1964, non tanto per le sue doti di attore quanto per la sua fama di cantante, anche se con grande scetticismo, Vysockij venne assunto nel Teatro della Taganka, dove in un solo anno diventò uno degli attori principali, ottenendo ruoli di grande spicco, che contribuirono a renderlo una celebrità.

Contemporaneamente, però, in URSS, nel periodo definito della stagnazione brežneviana, si intendeva dare una stretta contro gli intellettuali indisciplinati, critici e non ligi al verbo sovietico. Per questo motivo venivano adottate misure che ostacolavano l'attività di artisti non sufficientemente conformi e fedeli alle direttive governative. Di conseguenza, Vysockij non venne neppure ammesso nell'Unione degli Scrittori:

Vede, le mie composizioni non sono mai state permesse, ma nemmeno proibite. Accade una cosa molto strana. Nell'Unione Sovietica tutti mi conoscono, ma allo stesso tempo in questo paese, quando sono così importanti le associazioni di categoria, non sono riconosciuto né come poeta ufficiale né come musicista ufficiale. E infatti non faccio parte né dell'Unione degli scrittori, né dell'Unione dei compositori. Io non esisto ufficialmente, né come poeta, né come compositore. Le mie cose, ciò che ho scritto come poeta e come compositore, non sono mai state pubblicate, o quasi mai. Per cui, non ho bisogno di auto-censurarmi. Ciò che scrivo, canto, anche davanti a platee enormi. Se ho dei recensori, sono la mia coscienza, i miei amici.¹²

Vysockij non era mai stato riconosciuto ufficialmente come artista, ma tutti lo conoscevano, come aveva dichiarato in un'intervista con il giornalista inviato RAI Demetrio Volcic. Eppure, la maggior parte dei temi da lui trattati nelle canzoni non era conforme al realismo socialista o agli altri precetti ereditati dallo ždanovismo.

Si trattava di ragioni sufficientemente valide che i vertici del governo avrebbero potuto accampare contro di lui per allontanarlo o farlo sparire di scena per sempre.

Tuttavia, a differenza di celebri dissidenti esiliati, volontari o condannati, come Sacharov o Solženicyn, Vysockij era un ribelle che, rimanendo in patria, incarnava in modo peculiare le contraddizioni della società sovietica.

Poteva cantare e condividere in pubblico le sue canzoni piuttosto scomode senza timori di vere e proprie persecuzioni, soprattutto per la sua rispettabilità come personaggio.

¹² traduzione di Bianchi C. contenuta in "Journal of the International Association for the Study of Popular Music" tratta da: Volcic, D. – 1982. *Una storia sovietica: Volodia, un uomo scomodo*. TG2 Dossier, Roma e Mosca, 11 marzo. Il film documentario: *Una storia sovietica: Volodia, un uomo scomodo* mostra concerti e momenti della vita privata di Vysockij con varie interviste a lui e ai suoi collaboratori e conoscenti. Il documentario fu ampliato nei mesi successivi alla morte di Vysockij e infine trasmesso nel TG2 Dossier dell'11 marzo 1982. Da parte sua Volcic era stato per lunghi anni corrispondente della Rai da Mosca e da altri paesi socialisti satelliti dell'URSS.

Fu proprio la popolarità che aveva ottenuto sia durante i concerti, sia grazie alla sua carriera cinematografica e teatrale, a renderlo una tale icona da fornirgli una sorta di protezione.

Infatti, la sua persecuzione avrebbe provocato un grosso danno d'immagine al sistema. Quell'indifferenza da parte dei rappresentanti del PCUS, che rendeva Vysockij un artista invisibile era anche, paradossalmente, proprio ciò che gli consentiva di esprimersi senza eccessivi timori.

Inoltre – e qui un'altra grande contraddizione – erano proprio quei dirigenti politici che lo boicottavano, lo emarginavano e lo censuravano, a subirne segretamente il fascino, al punto da chiedergli dei concerti privati, cosa che Vysockij puntualmente rifiutava.

In patria era diventato una leggenda e le sue canzoni più venivano bandite e più divenivano popolari. Alla fine, non esisteva in Russia chi non le avesse mai ascoltate. Vysockij non era amato solo da intellettuali e artisti, come dimostra un episodio in cui Josif Brodskij, in un incontro a New York, gli regalò un suo libro con la dedica: «Al miglior poeta della Russia, dentro e fuori dai suoi confini», ma anche e soprattutto dal popolo, dagli studenti, dagli impiegati e dagli operai più umili e sparsi per l'immenso territorio dell'Unione Sovietica. Questo perché con i suoi versi aveva dato voce ai disagi inespresi del popolo russo tramite la sua sofferenza personale, come è stato efficacemente riassunto da E. Buvina e M.A. Curletto:

Le canzoni di Vysockij sono così dense di riferimenti all'attualità e così "sociologicamente" rappresentative da fornire un formidabile terreno di indagine per chi voglia ricostruire un quadro veritiero della società sovietica degli anni Sessanta e Settanta. Ascoltando e leggendo Vysockij, si possono esplorare la morale individuale e collettiva, le aspirazioni, le paure del cittadino sovietico medio, i suoi umori, spesso accuratamente coltivati dalla macchina della propaganda statale, ma a volte spontanei e inattesi, suscitati da comportamenti del potere politico che anche la gente più semplice avvertiva come manifestamente incongrui.¹³

Nella notte tra il 24 e il 25 luglio 1980 moriva Vladimir Vysockij, tuttavia per volontà del governo né i giornali né la radio o la tv trasmisero l'accaduto.

La mattina del 25 luglio 1980 la notizia fu resa nota da un cartello appeso alla biglietteria del Teatro della Taganka di Mosca, che riportava la scritta: «L'attore Vladimir Vysocky è morto».

Eppure, due giorni dopo, in una Mosca resa irriconoscibile e utopica dalla celebrazione delle Olimpiadi per le quali il governo aveva espulso tutti gli elementi di disturbo all'immagine, tra cui prostitute, immigrati e senz'altro, una folla immensa di oltre centomila persone si mise in fila, una

¹³ Buvina, E. e Curletto, M. A. 2009. *L'anima di una cattiva compagnia: vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*. Bologna: Odoja, p. 43.

fila di nove chilometri, per rendere l'ultimo saluto all'uomo che era entrato nel cuore di un paese intero, diventando la voce del popolo, e di conseguenza per celebrarne l'immortalità.

Nonostante qualche anno prima, Chruščëv, diventando segretario generale del PCUS, avesse aspramente denunciato il culto della personalità di Stalin e la venerazione del singolo, nessuno era riuscito a frenare la diffusione del mito Vysockij tra il popolo sovietico e anche il Cremlino fu costretto a comprendere che la voce e il pensiero di Vysockij erano riusciti a trapelare dalle impenetrabili maglie della censura.

Il corteo in onore della morte di Vysockij fu la più grande manifestazione spontanea in tutta la storia dell'URSS.

Ancora oggi, a ormai decenni di distanza da quel giorno, il fenomeno Vysockij continua a risuonare, destando curiosità e passioni senza precedenti, così come avevano fatto lui e i suoi versi, un vero e proprio grido nel silenzio dell'Est.

SUDDIVISIONE PRATICA DELL'ELABORATO

Il presente lavoro si basa sulla traduzione e sull'analisi traduttologica di quattro articoli di vario genere scritti da diversi autori, accomunati dalla figura del poeta, cantautore e attore russo Vladimir Semënovič Vysockij.

A livello pratico si procederà dapprima con la presentazione del testo di partenza (TP), successivamente con la traduzione (testo di arrivo) e il commento di ogni singolo testo tradotto.

Ogni articolo, inoltre, sarà accompagnato da concise descrizioni relative all'autore o all'autrice e da altre informazioni o considerazioni particolarmente interessanti o significative ai fini della presente ricerca.

Per quanto riguarda l'ordine di trattazione si è deciso di lavorare a ritroso, partendo dagli articoli più recenti per arrivare a quelli più lontani nel tempo rispetto a noi ma più vicini a Vysockij. Tale ordine non è stato scelto in modo casuale. L'obiettivo, infatti, è anche quello di mostrare la figura di Vysockij sia attraverso altre voci sia il modo in cui questa si sia totalmente o parzialmente evoluta con il passare del tempo e il cambiare dei tempi in Russia.

Premesso ciò, l'elaborato presenterà gli articoli come segue:

- Когда же впервые Высоцкого процитировали в печати?
В.А. Дузь-Крятченко (2016)
- Трое в сумасшедшем доме (В.С. Высоцкий, И.А. Бродский, В.В. Ерофеев)
М.А. Перепёлкин (2016)
- О том, чем был Владимир Высоцкий
М. М. Степанова (2015)
- «А мне удел от бога дан...»
А. В. Скобелев, С. М. Шаулов (1988)

TRASCRIZIONE DEL TESTO

Per la trascrizione del testo, la traslitterazione dei nomi e anche altri elementi funzionali (note a piè pagina, titoli, ...) si è deciso di operare una serie di scelte e convenzioni che di seguito andremo a chiarire.

Per i titoli di opere e canzoni si è optato per la cosiddetta traslitterazione scientifica, adottata in ambito accademico italiano¹⁴.

Relativamente all'uso delle virgolette, dove il russo tende a utilizzare principalmente le virgolette cosiddette caporali (« »), l'italiano è più flessibile e meno sistematico nella scelta, pertanto, per venire incontro al lettore, ma soprattutto per convenzione e praticità, nella resa in italiano si è optato per utilizzare:

- il corsivo per identificare le parole straniere e i titoli di opere;
- le virgolette caporali (« ») per le citazioni;
- le virgolette singole o apici (‘ ’) per enfatizzare determinate parole, frasi o concetti.

Infine, per quanto riguarda le note a piè pagina presenti nel TP, le stesse, nel TA, sono state riportate mediante traslitterazione scientifica, specificando, però, che alcuni riferimenti citati nel corpo dell'articolo, come ad esempio i titoli delle opere, nel testo di arrivo sono stati tradotti *ex novo* per maggiore scorrevolezza nella lettura e per venire incontro al lettore.

¹⁴ Confronta: «Traslitterazione scientifica del cirillico». In *Wikipedia*, 1° giugno 2022.
https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Traslitterazione_scientifica_del_cirillico&oldid=127690625.

DESTINATARI

Il presente lavoro non nasce con l'intento principale di essere indirizzato a una categoria specifica di destinatari. Consciamente, infatti, solo pochi vorrebbero limitare quanto trattato a un pubblico ristretto di lettori. Tuttavia, è doveroso sottolineare il livello di specificità dei contenuti che indubbiamente possono essere compresi in maniera più approfondita e completa dagli esperti del settore, che riescono a rintracciare e a spiegarsi tutte quelle sfumature che un lettore comune farebbe più fatica a identificare o non comprenderebbe affatto.

Si tratta quindi di un invito celato ma allo stesso tempo esplicito a leggere e a sentir parlare di un argomento, in questo caso di chi fu Vysockij non solo nell'ottica dell'esperto, ma anche in quella di uno scopritore curioso.

Entrando più nello specifico, gli articoli scritti da Duz'-Krjatčenko, Perepëlkin, Skobelev e Šaulov risultano essere testi più specifici e scientifici, indirizzati a un gruppo di colleghi studiosi, quindi, di addetti ai lavori.

Nel suo articolo, invece, Marija Stepanova, pur essendo anch'esso un testo denso di riferimenti, se vogliamo anche meno espliciti di quanto non lo siano quelli degli altri autori, può permettersi affermazioni più suggestive, frasi ispirate e non necessariamente dimostrabili a livello scientifico.

In generale, però, si può affermare che il presente lavoro sia destinato *in primis* a tutti gli studiosi e appassionati di Vysockij, ieri, oggi e domani.

SCELTE TRADUTTIVE

Per la traduzione degli articoli presenti in questo lavoro si è fatto ricorso al modello proposto da Salmon e contenuto in *Teoria della Traduzione*¹⁵, che argomenta l'idea che tradurre equivalga a dire la stessa cosa e non a dire 'quasi' la stessa cosa, come si legge nel titolo del best-seller di Umberto Eco¹⁶.

Tale modello è improntato sulle quattro caratteristiche proposte da Wilson, vale a dire:

- economicità: quante meno parole necessita una teoria per descrivere un fenomeno, tanto più è valida;
- generalità: quanti più elementi rientrano nel modello proposto, tanto più la teoria è promettente;
- coerenza interdisciplinare: quanti più elementi della teoria convergono con quelli di altre discipline, tanto più la teoria si può considerare affidabile;
- predittività: quanti più fenomeni la teoria è in grado di prevedere, tanto più facilmente può essere sottoposta a procedimenti di falsificazione.

L'analisi si basa sulla ricodifica di un testo di partenza in un testo di arrivo, mantenendo la cosiddetta equivalenza funzionale (o *f-marcatezza*).

In linguistica il concetto di *marcatezza* si basa sul confronto tra due o più forme linguistiche, dove per descrivere un elemento marcato è necessario un tratto in più, rispetto alla forma dominante, nota come non marcata.

In altre parole, la *marcatezza* implica la caratterizzazione di un'unità linguistica 'normale' rispetto a una o più delle sue possibili forme 'irregolari', ad esempio, l'opposizione tra [t] e [d] si basa sul fatto che il primo suono è prodotto senza vibrazione delle corde vocali (è cioè caratterizzato dal tratto [-sonoro]), mentre il secondo è descrivibile come [+sonoro]. Secondo Loporcaro quindi, si definisce «marcato, il termine di un'opposizione privativa che è provvisto di marca e non marcato il termine che ne è privo»¹⁷.

Premesso ciò, nella traduzione degli articoli presi in analisi, si è cercato di rispettare l'equivalenza funzionale, optando per utilizzare, per quanto possibile, la tecnica dell'omologazione, quindi scegliendo tra le seguenti strategie:

¹⁵ Salmon, L. 2003. *Teoria della traduzione. Una riflessione critica, dalle premesse teoriche alla pratica*, Milano, Vallardi.

¹⁶ Eco, U. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

¹⁷ Loporcaro, M. 2004. «*marcato / non marcato*». In *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Nuova ed, 483–84. Piccola biblioteca Einaudi, nuova ser., 280. Torino: G. Einaudi.

1. Compensazione, la strategia traduttiva che si adotta quando «l'informazione contenuta in un segmento del TP non può essere trasferita per intero nel segmento corrispondente del TA»¹⁸;
2. Spostamento, la tecnica traduttiva che prevede lo spostamento dell'informazione del TP in un altro segmento del TA;
3. Esplicitazione: «nel caso di un'informazione implicita, di un'antonomasia, di un riferimento extratestuale riconoscibile nel TP a qualunque nativo, si può aggiungere al TA un frammento minimo di testo utile a trasmettere al destinatario l'informazione che altrimenti andrebbe perduta»¹⁹.

È necessario specificare che, trattandosi principalmente di testi critico-letterari con un alto grado di specificità, soprattutto contenutistica, e rivolti, di conseguenza, a una cerchia circoscritta di destinatari, alcune delle nozioni o dei riferimenti, legati al contesto storico culturale, possono risultare problematiche per i destinatari della lingua di arrivo, soprattutto per i meno esperti. Mentre all'autore o all'autrice di partenza, così come ai suoi destinatari, appaiono pienamente comprensibili.

Tra gli elementi più problematici a livello traduttivo vanno ricordati sicuramente i titoli, le poesie ma anche i toponimi, gli antroponimi e i *realia*, termine coniato dai ricercatori bulgari Vlahov e Florin, per definire elementi culturospecifici, portatori di un colorito nazionale, locale o storico, che non hanno corrispondenze precise in altre lingue, data l'unicità di ogni singola cultura.

Inoltre, ogni articolo preso in analisi nella presente ricerca sarà accompagnato da un commento contenente le principali e più significative tecniche e scelte traduttive su diversi livelli.

¹⁸ Salmon L. 2017. *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli, p. 204.

¹⁹ *Ibidem*

Когда же впервые Высоцкого процитировали в печати?

Autore

Vadim Anatol'evič Duz'-Krjatčenko

Vadim Anatol'evič Duz'-Krjatčenko si è laureato presso il dipartimento di cibernetica dell'Istituto di tecnologia chimica Mendeleev di Mosca ed è stato ricercatore, custode di libri rari presso il museo Vysockij, bibliografo e correttore di bozze.

Il suo nome è spesso associato a quello di Vysockij in quanto è stato anche uno dei principali compilatori dell'opera in cinque volumi di Vladimir Vysockij, pubblicata in occasione dell'80° anniversario del poeta nel 2018.

È proprio grazie alla sua sconfinata passione per il poeta cantautore, che ha svolto un lavoro minuzioso sui testi, scoprendo addirittura diverse nuove poesie inedite.

Vadim Duz'-Krjatčenko è deceduto all'età di 58 anni il 4 gennaio 2020.

Articolo

L'articolo è contenuto in una raccolta di materiali dal 2015 al 2016, dedicata a Vladimir Vysockij e pubblicata dal Centro di ricerca dell'opera di V.S. Vysockij presso l'Università pedagogica statale di Voronež. Questa raccolta di articoli scientifici comprende principalmente i lavori presentati dai partecipanti alla conferenza di Voronezh dedicata a Vladimir Vysockij, svoltasi nel giugno 2016 a San Pietroburgo. La raccolta comprende ricerche di scienziati provenienti da Russia, Israele, Italia e Stati Uniti.

В.А. ДУЗЬ-КРЯТЧЕНКО

(Москва)

КОГДА ЖЕ ВПЕРВЫЕ ВЫСОЦКОГО ПРОЦИТИРОВАЛИ В ПЕЧАТИ?

Вопрос о начале цитирования поэзии В. Высоцкого в печати весьма сложен, поскольку при его жизни такие исследования не проводились; да если бы их и захотели провести, то в условиях жесткой идеологической цензуры это вряд ли было бы возможно: как известно, ранняя поэзия В. Высоцкого изначально не предполагала возможности официальной публикации, распространялась с помощью магнитофонов. Если ещё добавить, что фольклористы тех времен – благодаря ясным и четким указаниям партии и правительства – точно знали, что советский народ поёт лишь песни, для него написанные, проверенные и утвержденные, а под народными песнями понимались (да и, по инерции, в основном и сейчас понимаются) крестьянские песни не менее чем столетней давности; так вот, если иметь это в виду, то неудивительно, что лишь считанные настоящие ученые обращались в советское время второй половины XX века к так называемым «современным песням городской молодежи», но и они обычно не осмеливались или не могли писать о песнях, в которых не воспевалось или хотя бы не подразумевалось счастье жизни по заветам вождя. Из этого следует, что искать упоминания и цитаты из ранних песен Высоцкого в современных им литературоведческих работах вряд ли имеет смысл.

Тем не менее, цитаты эти, свидетельствующие о распространённости песен Высоцкого в народной среде, всё же иногда встречались, как правило, имея отрицательную окраску «всё еще существующих в передовом обществе отдельных пережитков прошлого». В общем, как пелось чуть позднее в известной песне «кто-то кое-где у нас порой...» Однако обнаружить эти цитаты удаётся, как правило, случайным образом.

До сих пор в качестве наиболее ранних были известны цитаты²⁰ конца 1964 года. В рассказе Самуила Шатрова «Наш ужасный дядя Кузя...», опубликованном 20 октября 1964 года в сатирическом журнале «Крокодил», присутствует следующая цитата²¹: «На полученные подъёмные дядя купил стереофонический магнитофон “Яуза-10” и целыми днями прослушивал записи новых песен в исполнении Владимира Трошина и Иосифа Кобзона, а также блатные романсы подпольного любителя-солиста Яши Бендерского. Когда папа

²⁰ См.: В. Высоцкий: библиография прижизненных публикаций / сост.: Ю. Тхорик. – Киев, 1997. С. 11. П. 29, 27.

²¹ Шатров С. Наш ужасный дядя Кузя...: рассказ // Крокодил. 1964. No 29 (20 окт.). С. 13.

приехал к дяде, он лежал на тахте и идиотски улыбался. Магнитофон орал на всю квартиру: «Я здоров, к чему скрывать, я пятаки могу ломать, я недавно головой быка убил!» (курсив мой – В.Д.).

И далее ещё раз: «У меня на языке вертелся ещё один вопрос: – Дядя Кузя, вы помните конец песенки: «Я здоров, к чему скрывать, я пятаки могу ломать, я недавно головой быка убил!»? «К чему скрывать, (курсив мой – В. Д.) не помню, – сказал дядя. – Начисто вылетела из памяти».

А немного позднее, в декабре, в повести Инны Гофф «Не верь зеркалам» – во втором из четырёх номеров журнала «Огонёк» – обнаруживается такая цитата: «– Налейте ему штрафную! – сказал один из них тоном распорядителя. Вася уже ударил по струнам и запел блатным фальцетом:

Где мои семнадцать лет?

На Большом Каретном.

Где мои семнадцать бед?

На Большом Каретном.

Где мой черный пистолет?

На Большом Каретном.

А где меня сегодня нет?

На Большом Каретном.

– Большой Каретный – это улица такая была в Москве. Там раньше МУР помещался, понял? – пояснила Вера. – Блеск, настоящая воровская... Чувствуется, да?

– Чувствуется что-то родное, – сказал Коля, красивый брюнет лет двадцати пяти.

– На Большом Каретном она провела лучшие годы своей жизни, – продекламировал Толя.

– Дурачьё, – сказала Вера. – Мой отец был агентом уголовного розыска. Он ловил таких, как этот тип. Возможно, он и отобрал этот чёрный пистолет, а?»²².

Однако в ходе библиографических разысканий автору данной работы удалось обнаружить ранее не зафиксированный случай цитирования песни Высоцкого. Связан он с постановкой в середине 1963 года в московском Театре драмы и комедии режиссёром Петром Фоменко спектакля по повести Лазаря Карелина «Микрорайон». История о том, как В. Высоцкий, будучи принят в Театр на Таганке (уже – с апреля 1964 года – любимовский), неожиданно открыл, что в спектакле «Микрорайон» использована его песня «Тот, кто раньше с нею был», хорошо известна. А при изучении рецензий на спектакль обнаружилась

²² Гофф И. Не верь зеркалам: повесть воспоминаний // Огонёк. 1964. No 50 (дек.). С. 20.

следующая цитата в обзрении известного театрального критика Александра Асаркана: «Агитатор Анохин не провёл полагающегося числа бесед о международном положении и не сделал содержательных записей в тетрадке на агитпункте. Он потратил всё отведённое для агитации время на избирателя Лагутину, чтобы освободить её от Князева, а её душу – от страха. Он выпил, не закусив, стакан водки на “помолвке” Нины с Князевым и потом, покачиваясь, пел ту же песню, что Князев: “*Держитесь, гады, держитесь, гады!*”»²³ (курсив мой – В. Д.).

Вот эту-то цитату из предпраздничного номера газеты «Московский комсомолец» от 31 декабря 1963 года мы и предлагаем впредь, до обнаружения какой-либо более ранней, считать первой цитатой из поэзии Высоцкого в прессе.

²³ Асаркан А. На вашей дороге: заметки о моск. премьерах // Моск. комсомолец. 1963. 31 дек.

V.A. DUZ'-KRJATČENKO

(Mosca)

QUANDO È STATO CITATO PER LA PRIMA VOLTA VYSOCKIJ NELLA STAMPA?

La questione relativa alle prime citazioni delle poesie di V. Vysockij sulla stampa è molto complessa perché una tale ricerca non è stata condotta mentre egli era in vita e, anche se qualcuno avesse voluto effettuata, non sarebbe stato comunque possibile in un contesto di rigida censura ideologica: è noto che le prime poesie di V. Vysockij inizialmente non erano destinate alla pubblicazione ufficiale e si diffondevano per mezzo di registratori a nastro. Se si aggiunge che i folkloristi di quei tempi, grazie alle chiare e precise istruzioni del partito e del governo, sapevano esattamente che il popolo sovietico cantava soltanto canzoni appositamente scritte, controllate e approvate per lui, e che per canzoni popolari si intendevano (e in pratica, per inerzia, si intendono tuttora) le canzoni contadine ultracentenarie. Pertanto, considerato ciò, non sorprende che soltanto pochi veri studiosi nell'epoca sovietica della seconda metà del XX secolo si siano dedicati alle cosiddette "canzoni moderne della gioventù urbana", ma anche loro di solito non osavano o non potevano scrivere di canzoni che non celebrassero o almeno non dessero per scontata la felicità della vita secondo i precetti del leader. Ne consegue che cercare riferimenti e citazioni delle prime canzoni di Vysockij nelle opere di critica letteraria contemporanea non ha molto senso.

Ciononostante, queste citazioni, che testimoniano l'ampia diffusione delle canzoni di Vysockij nell'ambiente popolare, si incontravano occasionalmente, di solito con la connotazione negativa di «singoli residui del passato ancora esistenti in una società avanzata». In generale, però, come è stato cantato un po' più tardi nella famosa canzone: *Qualcuno da qualche parte a volte...*, si è soliti imbattersi in queste citazioni per caso.

Finora le prime citazioni note²⁴ risalgono alla fine del 1964. Il racconto *Il nostro terribile zio Kuzja...* di Samuil Šatrov, pubblicato sulla rivista satirica *Krokodil* il 20 ottobre 1964, contiene la seguente citazione²⁵: «Con i soldi ricevuti per il trasferimento, mio zio comprò un registratore stereo *Jauza-10* e trascorreva giornate intere ad ascoltare le registrazioni di nuove canzoni cantate da Vladimir Trošin e Iosif Kobzon, nonché romanze della mala del solista amatoriale underground Jaša Benderskij. Quando mio papà arrivò a casa di mio zio, era sdraiato sull'ottomana e sorrideva come un idiota. Dal registratore risuonava per tutto l'appartamento: «*Sono sano, perché nasconderlo, anche un copeco posso spaccarlo, di recente con la testa ho ucciso un toro!*» (corsivo mio – V.D.).

²⁴ Si veda: V. Vysockij: bibliografija prižiznennich publikacij/ in: Ju. Tchorik. - Kiev, 1997. S. 11. P. 29, 27.

²⁵ Šatrov S. Naš yžasnyj djadja Kuzja...: rasskaz // Krokodil. 1964. N 29 (20 ott.). S. 13.

E poi ancora: «Avevo un'altra domanda sulla punta della lingua: – zio Kuzja, ricordate la fine della canzone: «*Sono sano, perché nascondarlo, anche un copeco posso spaccarlo, di recente con la testa ho ucciso un toro!*»? «*perché nascondarlo, (corsivo mio - V.D.) l'ho dimenticata, – disse mio zio. – Mi è completamente sfuggito di mente*».

Poco più tardi, nel mese di dicembre, nella seconda delle quattro parti in cui il romanzo breve di Inna Goff *Non credere agli specchi* fu pubblicata dalla rivista *Ogonëk*, compare la seguente citazione: «Versategliene un bicchiere per punizione! - disse uno di loro con il tono di quello che dirige. Vasja aveva già pizzicato le corde e cantava con voce in falsetto tipico della *blatnaja*:

I miei diciassette anni dove sono lo sai?

Sul Bol'soj Karetnyj.

Dove sono i miei diciassette guai?

Sul Bol'soj Karetnyj.

La mia pistola nera dove la lasciai?

Sul Bol'soj Karetnyj.

E oggi dove non mi troveranno mai?

Sul Bol'soj Karetnyj.

– Il Bol'soj Karetnyj è una strada di Mosca. Prima là c'era il DIC, capito? - spiegò Vera. – Geniale, una vera canzone della mala... Si sente, vero?

– È una sensazione familiare, – disse Kolya, un bel ragazzo moro di circa venticinque anni.

– Sul Bol'soj Karetnyj lei ci ha passato i migliori anni della sua vita, – commentò Tolja.

– Stupidi, – disse Vera. – Mio padre era un agente del Dipartimento di Investigazione Criminale. Era solito catturare tipi del genere. Potrebbe anche aver sequestrato quella pistola nera, eh?»²⁶.

Tuttavia, nel corso delle sue ricerche bibliografiche, l'autore del presente lavoro è riuscito a scovare un caso inedito di citazione di una canzone di Vysockij. Era legata allo spettacolo *Mikrirajon*, basato sul romanzo di Lazar' Karelin e messo in scena nella metà del 1963 dal regista Pëtr Fomenko nel Teatro del Dramma e della Commedia. È nota la storia di come Vysockij, dopo essere stato ammesso al Teatro della Taganka (dall'aprile 1964, già sotto la guida di Juri Ljubimov), scoprì inaspettatamente che la sua canzone: *Quello che prima stava con lei* veniva utilizzata nell'opera teatrale *Mikrorajon*. Esaminando le recensioni dello spettacolo, ho scoperto la seguente citazione in una rassegna firmata dal noto critico teatrale Aleksandr Asarkan: «L'agitatore Anochin non ha tenuto il numero richiesto di conferenze relative alla situazione internazionale, né ha preso appunti significativi sul suo taccuino nell'ufficio di sensibilizzazione e propaganda elettorale. Ha passato tutto

²⁶ Goff I. Ne ver' zerkalam: povest' vospominanij // Ogonëk. 1964. N 50 (dic.). S. 20.

il tempo a disposizione per la campagna elettorale dietro all'elettrice Lagutina, per liberare lei da Knjazev e la sua anima dalla paura. Al “fidanzamento” di Nina con Knjazev bevve un bicchiere di vodka a stomaco vuoto e poi, barcollando, intonò la stessa canzone di Knjazev: “Tenetevi, bastardi, tenetevi, bastardi!”»²⁷ (corsivo mio – V.D.).

È proprio questa citazione, contenuta nel numero prefestivo del giornale *Moskovskij Komsomolec* del 31 dicembre 1963, che proponiamo di considerare come la prima citazione di una poesia di Vysockij nella stampa, fino a quando non se ne rinverrà una antecedente.

²⁷ Asarkan A. Na vašej doroge: zametki o mosk. prem'erach // Mosk. komsomolec. 1963. 31 dic.

Commento alla traduzione

Morfosintassi

- Ipotassi e paratassi

In questo articolo notiamo, soprattutto nella parte iniziale, la predilezione da parte dell'autore per la ipotassi sulla paratassi.

Per ipotassi si intende quel procedimento sintattico per il quale una o più proposizioni sono dipendenti da una principale.

TP	TA
<p>1. Вопрос о начале цитирования поэзии В. Высоцкого в печати весьма сложен, поскольку при его жизни такие исследования не проводились; да если бы их и захотели провести, то в условиях жесткой идеологической цензуры это вряд ли было бы возможно: как известно, ранняя поэзия В. Высоцкого изначально не предполагала возможности официальной публикации, распространялась с помощью магнитофонов.</p>	<p>1. La questione relativa alle prime citazioni delle poesie di V. Vysockij sulla stampa è molto complessa, perché una tale ricerca non è stata condotta mentre egli era in vita e, anche se qualcuno avesse voluto effettuata, non sarebbe stato comunque possibile in un contesto di rigida censura ideologica: è noto che le prime poesie di V. Vysockij, inizialmente, non erano destinate alla pubblicazione ufficiale e si diffondevano per mezzo di registratori a nastro.</p>
<p>2. Если ещё добавить, что фольклористы тех времен – благодаря ясным и четким указаниям партии и правительства – точно знали, что советский народ поёт лишь песни, для него написанные, проверенные и утвержденные, а под народными песнями понимались (да и, по</p>	<p>2. Se si aggiunge che i folkloristi di quei tempi, grazie alle chiare e precise istruzioni del partito e del governo, sapevano esattamente che il popolo sovietico cantava soltanto canzoni appositamente scritte, controllate e approvate per lui, e che per canzoni popolari si intendevano (e in pratica, per inerzia, si intendono tuttora) le canzoni</p>

<p>инерции, в основном и сейчас понимаются) крестьянские песни не менее чем столетней давности; так вот, если иметь это в виду, то неудивительно, что лишь считанные настоящие ученые обращались в советское время второй половины XX века к так называемым «современным песням городской молодежи», но и они обычно не осмеливались или не могли писать о песнях, в которых не воспевалось или хотя бы не подразумевалось счастье жизни по заветам вождя.</p>	<p>contadine ultracentenarie. Pertanto, considerato ciò, non sorprende che soltanto pochi veri studiosi nell'epoca sovietica della seconda metà del XX secolo si siano dedicati alle cosiddette <i>canzoni moderne della gioventù urbana</i>, ma anche loro di solito non osavano o non potevano scrivere di canzoni che non celebrassero o almeno non dessero per scontata la felicità della vita secondo i precetti del leader.</p>
<p>3. История о том, как В. Высоцкий, будучи принят в Театр на Таганке (уже – с апреля 1964 года – любимовский), неожиданно открыл, что в спектакле «Микрорайон» использована его песня «Тот, кто раньше с нею был», хорошо известна.</p>	<p>3. È nota la storia di come Vysockij, dopo essere stato ammesso al Teatro della Taganka (dall'aprile 1964, già sotto la guida di Juri Ljubimov), scoprì inaspettatamente che la sua canzone: <i>Quello che prima stava con lei</i> veniva utilizzata nell'opera teatrale <i>Mikrorajon</i>.</p>

Tabella 1

L'autore, inoltre, scrive, utilizzando molti incisi e inserisce informazioni anche tra parentesi come si può notare da alcuni esempi riportati nella tabella 1.

Nell'esempio n.1 vediamo un'alternanza quasi paritaria tra ipotassi e paratassi con una predilezione, per quanto riguarda la paratassi, della giustapposizione, senza cioè l'uso di congiunzioni. Nel TA è stato necessario ricorrere alla paratassi per polisindeto, in particolar modo con l'inserimento della congiunzione 'e'.

Particolarmente interessante è, invece, l'esempio n.2 dove l'utilizzo di incisi, specificazioni, parentesi e l'alternanza di paratassi e ipotassi ha portato alla creazione di un periodo eccezionalmente lungo. Nel TA si è optato per spezzare il periodo, cercando di ricreare una sorta di marcatezza al contrario. Dove il TP utilizza il punto e virgola, in italiano si è deciso di interrompere la proposizione con un punto fisso e iniziarne una nuova. Inoltre, dove il russo utilizza l'inciso con i trattini, nel TA si è fatto ricorso alla punteggiatura, delimitando l'inciso da due virgole.

Lessico

- Sigle

Spesso le sigle, gli acronimi e le abbreviazioni possono rappresentare elementi problematici durante il processo di traduzione. Molte sigle hanno già le loro rispettive traduzioni nella lingua di arrivo, tuttavia non è sempre così e il traduttore, oltre a svolgere un'attenta e minuziosa ricerca, deve optare per scelte traduttive funzionali e coerenti con il testo su cui lavora.

TP	TA
1. Там раньше МУР помещался, понял? – пояснила Вера.	1. Prima là c'era il DIC , capito? – spiegò Vera.

Tabella 2

Nel caso qui analizzato, la sigla fa riferimento ad un'istituzione presente in Russia e in particolar modo al Dipartimento di Investigazione Criminale di Mosca (in russo: Московский уголовный розыск, МУР).

Come si può vedere dall'esempio in tabella 2, nel TA si è optato per riportare la sigla con l'abbreviazione italiana, creata *ex novo*. Tuttavia, più avanti nel testo (si veda la tabella 3) ne è stato specificato il significato, riprendendo in maiuscolo gli elementi abbreviati nella sigla. Riportiamo di seguito il passaggio esemplificativo:

TP	TA
Там раньше МУР помещался, понял? – пояснила Вера. – Блеск, настоящая воровская... Чувствуется, да?	Prima là c'era il DIC , capito? – spiegò Vera. - Geniale, una vera canzone della mala... Si sente, vero?

<p>– Чувствуется что-то родное, – сказал Коля, красивый брюнет лет двадцати пяти.</p> <p>– На Большом Каретном она провела лучшие годы своей жизни, – продекламировал Толя.</p> <p>– Дурачьё, – сказала Вера. – Мой отец был агентом уголовного розыска.</p>	<p>- È una sensazione familiare, - disse Kolya, un bel ragazzo moro di circa venticinque anni.</p> <p>- Sul Bol'soj Karetnyj lei ci ha passato i migliori anni della sua vita - commentò Tolja.</p> <p>- Stupidi, - disse Vera. - Mio padre era un agente del Dipartimento di Investigazione Criminale.</p>
--	--

Tabella 3

Ai fini della fruizione del testo, infatti, dato che per il lettore di arrivo si tratta di un'informazione presente in una citazione secondaria contenuta nell'articolo, per facilitarlo nel comprendere di che cosa si sta parlando, si è optato per utilizzare la strategia traduttiva dell'esplicitazione.

Si è inoltre proceduto, omologando parzialmente nel TA il tipo di informazione che l'autore di partenza era intenzionato a trasmettere ai suoi lettori.

- Abbreviazioni

TP	TA
<p>1. Агитатор Анохин не провёл полагающегося числа бесед о международном положении и не сделал содержательных записей в тетрадке на агитпункте.</p>	<p>1. L'agitatore Anochin non ha tenuto il numero richiesto di conferenze relative alla situazione internazionale, né ha preso appunti significativi sul suo taccuino nell'ufficio di sensibilizzazione e propaganda elettorale.</p>

Tabella 4

Nell'esempio 1 della tabella 4 siamo in presenza di una abbreviazione che si riferisce, inoltre, a un elemento tipico della cultura russa.

Infatti, l'*agitacionnyj punkt* (abbreviato *agitpunkt*) in URSS era un'istituzione locale che si occupava di sensibilizzare in massa i cittadini durante le elezioni.

Nel TA si è ritenuto opportuno per il lettore chiarire meglio il concetto, servendosi della tecnica dell'esplicitazione.

- Testi e titoli di opere e/o canzoni

Nell'articolo sono presenti numerose citazioni e riferimenti a testi di canzoni o opere, come si può vedere dagli esempi riportati nella tabella 5.

ТР	ТА
1. В рассказе Самуила Шатрова « Наш ужасный дядя Кузя... »	1. Il racconto <i>Il nostro terribile zio Kuzja...</i> di Samuil Šatrov,
2. в повести Инны Гофф « Не верь зеркалам »	2. il romanzo breve di Inna Goff <i>Non credere agli specchi</i>
3. Где мои семнадцать лет? На Большом Каретном. Где мои семнадцать бед? На Большом Каретном. Где мой черный пистолет? На Большом Каретном. А где меня сегодня нет? На Большом Каретном.	3. I miei diciassette anni dove sono lo sai? Sul Bol'šoj Karetnyj. Dove sono i miei diciassette guai? Sul Bol'šoj Karetnyj. La mia pistola nera dove la lasciai? Sul Bol'šoj Karetnyj. E oggi dove non mi troveranno mai? Sul Bol'šoj Karetnyj.
4. « Тот, кто раньше с нею был »	4. <i>Quello che prima stava con lei</i>
5. в спектакле « Микрорайон »	5. nell'opera teatrale <i>Mikrorajon</i>
6. позднее в известной песне « кто-то кое-где у нас порой... »	6. nella famosa canzone [...] <i>qualcuno da qualche parte a volte...</i>

Tabella 5

Negli esempi n.1, 2 e 4, per evitare di appesantire la lettura, si è optato per una traduzione *ex novo* dei titoli citati, che coincide parzialmente con la loro traduzione letterale.

Il titolo, riportato nell'esempio n.6, in particolar modo, si riferisce a parte di un testo di una canzone, denominata *Battaglia invisibile (Nezrimyj boj)*, scritta dal compositore Mark Minkov sulle parole del poeta Anatolij Sergeevič Goročov.

La canzone veniva utilizzata in una popolare serie televisiva sovietica, intitolata *Le Indagini di ZnaToKi – Le Indagini degli esperti (Sledstvie vedut znatoki)*²⁸ e rappresentava una sorta di denuncia velata da parte dei protagonisti principali della serie, che, giocando con l'ironia, facevano delle critiche senza che nessuno se ne accorgesse.

²⁸ <http://russiantranslation.com/2017/07/13/le-sette-migliori-serie-tv-sovietiche/> (05-11-2022)

Per quanto riguarda l'esempio n.5, invece, si è proceduto con la traslitterazione, in quanto il titolo è di per sé un realia della lingua russa che non ha corrispondenza diretta in italiano.

Infatti, il *mikrorajon* o microdistretto (in russo: микрорайон), era un complesso residenziale, elemento strutturale primario della costruzione di aree residenziali nell'Unione Sovietica. Secondo il Regolamento edilizio dell'Unione Sovietica, un tipico microdistretto copriva un'area di 10-60 ettari, e in alcuni casi fino a 80 ettari, e comprendeva abitazioni residenziali e strutture di servizio pubblico.

Particolarmente interessante è stato tradurre una parte di testo di una canzone (si veda esempio n.3), citato nell'articolo oggetto della presente analisi.

Premesso che, nel progetto alla base di questo lavoro, l'obiettivo principale non è mai stato quello di tradurre i testi delle canzoni, fornendone una resa perfettamente marcata, ma di veicolare le informazioni su Vysockij riportate negli articoli oggetto della traduzione, si è deciso comunque di proporre un nuovo tentativo di traduzione di un pezzo di una canzone di Vysockij, intitolata: *Sul Bol'soj Karetnyj (Na Bol'som Karetnom)*.

Alla base di questo vi era la volontà di mantenere anche in italiano l'effetto della rima ABAB presente nel TP per cercare di suscitare nel lettore di arrivo una sorta di ritmo o musicalità, che potrebbe suggerire qualsiasi brano musicale o una poesia.

Perciò, nel TA si è proceduto invertendo l'ordine di alcune parole e identificando degli elementi traduttivi pertinenti che potessero sia essere coerenti con il testo da tradurre sia rimare tra di loro; dove il TP in russo crea le rime tra: *let, bed, pistolet e net* (лет, бед, пистолет и нет), in italiano si è giunti a far rimare la serie: sai, guai, lasciai e mai.

Трое в сумасшедшем доме (В.С. Высоцкий, И.А. Бродский, В.В. Ерофеев)

Autore

Michail Anatol'evič Perepëlkin

Michail Anatol'evič Perepëlkin si è laureato presso la Facoltà di Filologia nel 1996, ha poi ultimato gli studi post-laurea (2000) e il dottorato (2010) presso l'Università Statale di Samara. Nel 2000 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca e nel 2011 il dottorato. Dal 1997 lavora come ricercatore e attualmente è professore presso l'Università di Samara.

È autore, compilatore e redattore di oltre 150 pubblicazioni scientifiche e di storia locale.

Lavora, inoltre, come presentatore di programmi televisivi di storia regionale.

Articolo

Anche questo articolo, come quello del sopracitato Vadim Anatol'evič Duz'-Kratčenko, è contenuto nella raccolta di materiali dal 2015 al 2016, dedicata a Vladimir Vysockij e pubblicata dal Centro di ricerca dell'opera di V.S. Vysockij presso l'Università pedagogica statale di Voronež.

Questa raccolta di articoli scientifici comprende principalmente i lavori presentati dai partecipanti alla conferenza di Voronež dedicata a Vladimir Vysockij, svoltasi nel giugno 2016 a San Pietroburgo.

La raccolta comprende ricerche di studiosi provenienti da Russia, Israele, Italia e Stati Uniti.

Nell'articolo Perepëlkin propone un confronto a suo modo interessante tra V.S.Vysockij, I.A. Brodskij e V.V. Erofeev, concentrandosi su alcune opere degli stessi legate al campo semantico della pazzia. Non a caso, infatti, il titolo stesso diventa di per sé programmatico, in quanto riunisce i tre personaggi al manicomio.

Perepëlkin dapprima scompone la triade, analizzando le tre figure e le loro opere a due a due per arrivare successivamente a tirare le somme dell'incontro tra i tre personaggi-internati.

A tale proposito, è stato lo stesso Sinjavskij, ad aver affermato durante un'intervista che:

In generale tutti gli scrittori dovrebbero essere rinchiusi in manicomio, perché non sono normali. Infatti, in questo c'è una verità, non nel senso che gli scrittori sono necessariamente malati psichici,

ma nel senso che lo scrittore è un essere strano. Mentre la gente comune, la gente normale, semplicemente vive, lui in più, guardate un po', chissà perché, scrive e per giunta considera tra sé e sé che questa sia la cosa più importante della vita²⁹.

²⁹ Traduzione mia.

М.А. ПЕРЕПЁЛКИН

(Самара)

ТРОЕ В СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ

(В.С. ВЫСОЦКИЙ, И.А. БРОДСКИЙ, В.В. ЕРОФЕЕВ)

Начнём с банальности. Через одну точку можно провести бесконечное число прямых; через две точки можно провести только одну прямую; через три точки можно провести... что? Эвклидова геометрия утверждает – окружность. Правда, при условии, если эти точки не лежат на одной прямой. А если эти три точки – современники, между которыми, с одной стороны, столько общего, что перечислить все сходства просто не представляется возможным, а другой – существуют такие различия, которые, казалось бы, исключают саму возможность сопоставлений? Вот это мы и постараемся выяснить в данной работе, героями которой будут В.С.Высоцкий, И.А. Бродский и В.В. Ерофеев.

Заметим, что опыты «парных» сближений наших героев предпринимались, и не однажды. В частности, паре «Высоцкий и Бродский» была посвящена наша книга «Бездны на краю. И. Бродский и В. Высоцкий: диалог художественных систем»³⁰. До нас к этой теме обращались Дж. Смит³¹, Н.М. Рудник³² и А.В. Кулагин³³. Искали и находили общее и разное у В. Высоцкого и И.А. Бродского и после выхода нашей книги, в том числе – в спровоцированных ею отзывах и дискуссиях.

Рассматривалась и пара «Бродский и Ерофеев», которой, в частности, были посвящены несколько работ, написанных автором этих строк³⁴. Прежде всего, в этих работах нас интересовало эссе В.В. Ерофеева «Об Иосифе Бродском», а также – косвенные попытки осмысления сходств и различий творческих индивидуальностей В.В. Ерофеева и И.А.

³⁰ Перепёлкин М. А. Бездны на краю. И. Бродский и В. Высоцкий: диалог художественных систем. – Самара, 2005.

³¹ Смит Дж. Полюса русской поэзии 1960-1970-х: Бродский и Высоцкий // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 288-291.

³² Рудник Н.М. Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие... // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 292-313.

³³ Кулагин А.В. Два «Тезея» // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. IV. – М., 2000. С. 280-289.

³⁴ См.: Перепёлкин М.А. Венедикт Ерофеев VS Иосиф Бродский, или Гуревич contra Горбунов и Горчаков // Проблемы литературного пародирования: материалы международной научной конференции «Поэтика пародирования: смешное / серьёзное», посвящённой памяти профессора В.П. Скобелева. – Вып. 2. – Самара, 2011. С.170-180; Он же. Иосиф Бродский и Венедикт Ерофеев: к проблеме творческого диалога (от поэмы «Горбунов и Горчаков» к трагедии «Вальпургиева ночь, или Шаги командора») // Вестник Самарского государственного университета. 2015. No 7 (129). С. 64-69.

Бродского их современниками и, в частности, знавшей обоих лично и размышлявшей о них О.А. Седаковой.

Идею сопоставить художественные миры В.В. Ерофеева и В.С. Высоцкого также нельзя назвать новой. Попытка такого сближения была предпринята нами в неосуществлённом, увы, докладе, заявленном в рамках одной из висоцковедческих конференций в Воронеже. В этом докладе мы намеревались остановиться на таком «странном сближении», как одна из первых песен В. Высоцкого «Сорок девять дней» и написанная В.В. Ерофеевым «поэма» «Подвиг Асхата Зиганшина»: для обоих авторов подвиг Зиганшина и его товарищей, проведших сорок девять дней в океане без пресной воды и пищи, а ещё точнее – лихорадочные попытки советской идеологической машины придать этому подвигу несоразмерно глобальные масштабы, стали импульсом к художественному осмыслению происходящего вокруг и легли в основу текстов, написанных в одно и то же время – в 1960 году, совершенно независимо друг от друга. Как уже было сказано, доклад произнесён не был, так и оставшись на уровне идей и замыслов, которыми мы поделились с А.В. Скобелевым, и были счастливы увидеть в одной из его книг дальние отголоски нашего разговора³⁵. Впрочем, возможно, состоявшийся разговор был совсем ни при чём – тема настолько лежит на поверхности, что А. В. Скобелев мог бы и сам прийти к выводам, сформулированным нами в процессе общения.

Наконец, насколько нам известно, попытку сопоставления В. Высоцкого и В.В. Ерофеева не очень давно предпринял В.П. Изотов, некоторое время назад сообщивший нам об этом своём намерении. К сожалению, мы пока не располагаем результатами его изысканий, но несколько не сомневаемся в том, что исследователю удалось обнаружить такие точки сближения двух художников – В.В. Ерофеева и В. Высоцкого, с которых открываются новые горизонты видения каждого из них, и того культурного контекста, в котором они существовали и создавали его своим присутствием.

Надеемся, что и это наше исследование окажется полезным для понимания истинных очертаний того времени, в которое жили и работали наши герои, а также – каждого из создаваемых ими художественных миров и той сложной многомерной системы, которая образуется из всех этих миров в совокупности – там, где они встречаются, взаимодействуют и даже – отталкиваются друг от друга.

Наше внимание в этой работе будет сосредоточено на довольно локальном участке соприкосновения трёх художественных систем, который условно можно обозначить как

³⁵ Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». III. Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. – Воронеж, 2012. С.11-12.

«встреча в сумасшедшем доме». Дело в том, что у всех трёх авторов имеются тексты, действие которых разворачивается в психиатрических больницах, что уже само по себе определяет ряд сходств – сюжетных, мотивных и прочих, позволяя сосредоточиться на различиях, что мы и сделаем, вначале обратившись к каждой из трёх пар, а затем – остановимся на триаде в целом.

1.

«Синдром сумасшествия» дважды овладевал В. Высоцким и И.А. Бродским примерно в одно и то же время.

В 1965-1966 гг. из-под пера В. Высоцкого, который только начал исполнять свои песни со сцены, вышла «Песня о сумасшедшем доме». Двумя годами позже он написал уже целую повесть на тему сумасшествия – с героем-обитателем психушки. В эти же годы, с 1965-го по 1968-й, И.А. Бродский работал над поэмой «Горбунов и Горчаков», действие которой также происходит в сумасшедшем доме.

Вслед за этим первым «приступом сумасшествия», спустя почти десять лет, поэтами вновь овладело «состояние помешательства». В 1975-1976 гг. И.А. Бродским был написан цикл «Часть речи», само название которого является автоцитатой из поэмы «Горбунов и Горчаков». Кроме этого, в нескольких стихотворениях цикла явно или неявно, но довольно настойчиво присутствует мотив безумия. А в следующем, 1977-м году, свои вторые «записки сумасшедшего» написал В. Высоцкий. Теперь такими «записками» стало «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи».

Скорее всего, между этими совпадениями нет прямой связи, и они являются случайными. Вряд ли, например, поэма И.А. Бродского стала откликом на «Песню о сумасшедшем доме» или в «Письме в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» В. Высоцкий отсылал своего читателя-слушателя к недавнему циклу И.А. Бродского. Он не мог этого сделать уже хотя бы потому, что его читатель – в большинстве своём – просто не знал стихов «отщепенца» И.А. Бродского, живущего за океаном и в СССР не печатающегося. Поэтому исследователя должно здесь заинтересовать другое: почему два таких разных художника, как В.Высоцкий и И.А. Бродский, дважды – в одно и то же время – заглянули в «сумасшедший дом»? Что заставило их это сделать и чем явилось для каждого из них «сумасшествие» на разных стадиях их творческой эволюции? Попробуем разобраться в этом.

Каково «первое сумасшествие» В. Высоцкого? Ещё раз следует подчеркнуть, что в эти годы им было написано не одно, а два произведения на эту тему, с похожими мотивами, что явно свидетельствует об актуальности этих мотивов для поэта в середине 1960-х гг.

«Песня о сумасшедшем доме» – монолог обитателя психушки, это – монолог сумасшедшего и о сумасшедших. Герой песни не отдаёт себе отчёта в том, что он – не в себе, и пытается представить ситуацию так, что он по недоразумению помещён в психиатрическую лечебницу. Но с другой стороны, безумные речи «нового Гоголя» делают явным то обстоятельство, что и «нормальный», «не сумасшедший» мир, окружающий героя, не лишён признаков помешательства, так как это мир, в котором больных «морят голодом» и «санитары бьют». То есть люди, представляющие «нормальный» мир, ведут себя так же, как «буйные», и даже – ненормальнее последних. Субъект речи проговаривается об этом как бы между прочим, нечаянно, но читатель не может не задуматься о том, насколько вменяем мир, в котором такое положение дел – в порядке вещей.

В «Песне о сумасшедшем доме» В. Высоцкий как будто проверяет мир, глядя на него глазами обитателя этого дома, и в результате приходит к выводу, что внутреннее состояние умалишённого героя и «нормальный» мир, в котором он находится, мало чем отличаются друг от друга, а значит и сумасшествие в этом мире – понятие очень и очень относительное.

Не то – у И.А. Бродского в поэме «Горбунов и Горчаков». «Сумасшествие» И.А. Бродского отличается по сути своей от «сумасшествия» В. Высоцкого. Герои его поэмы – истинные сумасшедшие, которые ведут безумные разговоры, странно думают и рассуждают. Странно – с точки зрения врачей-чекистов, охраняющих покой «умной» реальности, которая вытесняет всё, что шире неё самой, всё, что не уместится в её узкие рамки, – вытесняет в палаты-камеры тюрем-больниц для умалишённых. «Помешанными» героев И.А. Бродского делает стремление и способность думать о «другой» жизни, о бессмертии и о Боге.

Герои поэмы не просто думают о Боге, они идут дорогой Христа к Голгофе. Безумие приближает их к развязке, известной всем по Евангелию. При этом роль мученика берёт на себя один из героев поэмы – Горбунов, принявший смерть от того, кто был ему необходим больше жизни – от Горчакова. К нему, как некогда Христос к Отцу Небесному, обращается он в конце 9-й главы: «Почто меня покинул!». Евангельские события повторяются вновь, но теперь их участники одеты в халаты психиатрической больницы.

Как можно объяснить эту первую вспышку «синдрома сумасшествия» в творчестве В. Высоцкого и И.А. Бродского во второй половине 1960-х годов? Уже не за горами были «грязно-глухие» (Т. Бек) семидесятые годы, со всей очевидностью открывшие тот факт, что пресловутое гулаговское «прошлое» никуда не исчезло, до поры-до времени притаившись и ожидая своего часа в психушках. Поневоле приходилось задумываться над тем, то ли это сходит с ума мир, ещё не оправившийся от одного помешательства и уже готовый впасть в новую горячку, то ли – не всё в порядке в голове тех, кто живёт в этом мире. И самое главное

– как быть в этой ситуации человеку, стремящемуся удержаться от того, чтобы сойти с ума? В результате В. Высоцкий нашёл выход в иронии над реальностью, И.А. Бродский же – в уходе от неё и в поисках «другой» реальности.

Десять лет спустя, во второй половине 1970-х, когда «синдром сумасшествия» вновь проявился у обоих поэтов, сомнений в неменяемости окружающего мира уже не осталось.

Именно в это время В. Высоцким написано «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи». На этот раз это не взгляд на сумасшедший дом глазами вменяемого или считающего себя таковым человека, как было прежде, а письмо про «вменяемую» реальность глазами умалишённого.

В качестве материала для «Письма...» использованы псевдонаучные и откровенно фантастические гипотезы, существующие в массовом сознании в качестве абсолютных истин: тайна Бермудского треугольника, летающие тарелки и т.д. С точки зрения пациента психиатрической больницы, выступающего в роли субъекта сознания, это – явления того же порядка, что и другие явления окружающей его реальности. Всё невероятное может быть «обузвано» самыми обыкновенными, житейскими средствами, стоит только приложить усилия: «Мы кой в чём поднаторели: // Мы тарелки бьём весь год – // Мы на них собаку съели, – // Если повар нам не врёт». Невероятное снижается до материально-вещественного, зримого, превращается в смешное, например, Бермудский треугольник оказывается чем-то вроде «поллитры», которая может быть выпита «на троих» и т.п.

Наряду с псевдонаучными гипотезами существенную роль в сознании героя играют и другого рода штампы – идеологические. Сознание среднего советского человека, обывателя, каким является сумасшедший из песни В. Высоцкого, до безумия политизировано и напичкано разного рода идеологическими клише, например: «Это всё придумал Черчилль // В восемнадцатом году». Эти идеологические штампы и полуфантастические клише смешиваются в сознании героя в один плотный клубок, и разделить их становится делом затруднительным, а для самого говорящего – невозможным. Из этой-то неразделимости и неиерархичности в его сознании бытовых представлений, пропагандистских штампов и полуфантастических «уток» и складывается помешательство героя «Письма в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи».

На этот раз сумасшествие у В. Высоцкого приобретает новые функции, которых не было в «Песне о сумасшедшем доме». Маска сумасшедшего позволяет теперь не только произносить правду (которая уже никого не шокирует и вызывает только смех, поскольку усердие, с которым внедряются идеологические штампы, уже давно перешло границы

«вменяемости»), но и увидеть действительность с новой точки зрения, обнаружить её сумасшествие. Стоит взглянуть на реальность глазами помешанного и открыто признающего своё помешательство человека, как привычное и считающееся «нормальным» вмиг оказывается безумным.

«Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» датировано 1977-м годом. Годом раньше И.А. Бродский, с 1972-го года живущий за границей, завершил цикл «Часть речи», ставший для него вторым «обострением» этого же синдрома – синдрома сумасшествия.

Как уже говорилось, начиная с заглавия, являющегося цитатой из поэмы «Горбунов и Горчаков», мотив безумия присутствует едва ли не в каждом стихотворении цикла, который подвёл собой итог раздумий, последовавших за «Горбуновым и Горчаковым». Да, поэт вырвался из сумасшедшего дома, бежал из него, чтобы никогда в него не возвращаться. Но у него никуда не исчезло чувство несовершенства всей земной жизни, и никуда не пропала потребность поисков «другой» реальности. Внешне благополучная реальность западного либерализма не отменила необходимости поисков бессмертия, Бога, может быть, избавив только от лихорадочной схватки с суетной реальностью, давно ставшей для И.А. Бродского обременительной. Поэтому эмиграция не излечила и не могла излечить И.А. Бродского от «безумия», в котором он и раньше, и теперь продолжал видеть путь к бессмертию, приобщение к «другой» реальности, освобождающее его от бремени мёртвых вещей и являющейся давно искомой «дырой в Вечность».

2.

Переходя к разговору об И.А. Бродском и В.В. Ерофееве, напомним, что поэма И.А. Бродского «Горбунов и Горчаков» не однажды оказывалась в сфере самого пристального внимания исследователей. Одним из первых её изучал К.Проффер, который сосредоточился на рассмотрении диалогической формы поэмы и попытался доказать, что «это не просто эксцентричность, но <...> вытекает из центральных идей поэмы»³⁶.

«Главные темы поэмы, – пишет исследователь, – страдание, разлука, одиночество, несправедливость в мире людей и безумный мир как дурной сон. Горбунов и Горчаков (и сама поэма, и герои) спрашивают, как эти понятия могут быть определены, измерены, каково место человека в великой цепи событий, как все это переживается и преодолевается людьми различного склада»³⁷. В свою очередь герои поэмы и представляют собой крайние точки этих различий.

³⁶ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. Сборник под редакцией Л. В. Лосева. – Тенафлу; No. J., 1986. С. 133.

³⁷ Там же.

Но оригинальность и смысловая глубина поэмы определяется, естественно, не тем, что в ней представлены эти две крайние мировоззренческие позиции. Оригинальность поэмы состоит в том, что две крайние точки сходятся и под определенным углом зрения оказываются одной и той же позицией и одним голосом. «Рассматривать ли их как два отдельных персонажа или нет», – говорит К. Проффер, – зависит от того, как мы интерпретируем поэму: а) как подлинный диалог между двумя пациентами; б) как шизоидный монолог одного человека <...> Сама поэма не дает однозначного ответа»³⁸.

Ответ на вопрос, почему не стоит пытаться прийти к определенному выводу о том, сколько в поэме героев – один или два, исследователь видит в том, что поэма представляет собой платоновский идеал диалога, то есть «диалог в самой своей сути, в добытийной чистоте», вечный диалог о вечном человеческом одиночестве и страдании.

Попробуем прочитать поэму И.А. Бродского так, как прочитал её В.В. Ерофеев во время работы над трагедией «Вальпургиева ночь, или Шаги командора».

Напомним, что над поэмой «Горбунов и Горчаков» И.А. Бродский работал в 1960-е годы, когда попытка противопоставить идеализм Горбунова и материализм Горчакова была абсолютно оправданной, с точки зрения историко-литературного развития, художественной задачей.

Автора поэмы интересует, как, будучи помещёнными в различные мировоззренческие контексты и ценностные системы, одни и те же «вечные» вопросы разрешаются по-разному. Диалог Горбунова и Горчакова, в самом деле – вечный, как определяет его К. Проффер, поскольку вечным является противостояние- взаимодействие материи и духа, которые необходимы друг другу, но в то же время – враждебны, стремятся к взаимопреодолению и утверждаются только во взаимной борьбе.

Взаимозависимость двух соперничающих начал выражена в поэме И.А. Бродского, в том числе, и в «перепутанных» фамилиях героев, на что до сих пор никто из исследователей не обратил внимания. «Княжеская» фамилия Горчаков принадлежит материалисту и стукачу, «плебейская» же Горбунов – возвышенному идеалисту и мечтателю, то есть герои как бы названы «не своими» фамилиями, не отвечающими их сущностям. Правда, в таком назывании героев могла быть скрыта и другая логика – внутренняя. Дело в том, что фамилия Горчакова, как известно, образована от названия бурьянной травы «горчак», стелящейся по земле. Фамилия же другого персонажа хоть и опосредованно, но связана с возвышенностью – с «горбом». В таком случае присвоение фамилий героям происходило по принципу актуализации внутренних семантических ресурсов при одновременном игнорировании

³⁸ Там же. С.137.

факторов, лежащих на поверхности, – исторического и социального контекстов и ассоциативных планов (к последним относится, например, ассоциативный ряд «горб – тяжесть – уродство и т.д.»). В любом случае, продумывая систему героев поэмы, И.А. Бродский завязал узел, в котором неразрывно связаны герои и представляемые ими системы мировоззрения – преимущественно материалистическая и противостоящая ей преимущественно идеалистическая.

При этом противостояние героев и защищаемых ими позиций носит в поэме И.А. Бродского исключительно «горизонтальный» характер, то есть касается взаимоотношений поразному понимающих сущность мира людей друг с другом. Ни «идеалист» Горбунов, ни «материалист» Горчаков даже не пытаются поставить вопрос о бытии. Вместо этого они занимаются тем, что проясняют свои позиции в виду «вечных» вопросов. Они слишком заняты собой и своими проблемами, чтобы думать о мире, пытаться его спасти и т.д. Все, что нужно Горбунову – это суметь остаться Горбуновым и не утратить при этом из вида Горчакова. Соответственно, Горчаков обеспокоен только и исключительно собой и своими взаимоотношениями с оппонентом и приятелем в одном лице.

К середине 1980-х годов, когда В.В. Ерофеев пишет свою «Вальпургиеву ночь», многое из того, о чём в своё время думал и писал автор «Горбунова и Горчакова», оставалось практически в неизменном виде – исторические реалии, борьба с инакомыслием и т.д. Безусловно, почти за два десятилетия, отделяющих одно произведение от другого, некоторые изменения произошли, но изменения настолько малозначительные, что рассмотреть их из окон психиатрических больниц, где происходит действие обоих произведений, оказывается крайне сложно.

Видимо, в силу этого говорить об отличиях «Горбунова и Горчакова» от «Вальпургиевой ночи» гораздо сложнее, чем о сходстве. К последнему относятся и место действия, и конфликт больных с врачами, и нетривиальное время событий (у И.А. Бродского это Страстная неделя, у В.В. Ерофеева – Вальпургиева ночь, то есть – ночь шабаша у ведьм и, одновременно, ночь накануне «праздника всемирной солидарности трудящихся»), и трагическая развязка (драка в поэме И.А. Бродского, стоившая жизни Горбунову, и – отравление всех героев, включая Гуревича, у В.В. Ерофеева). Есть и другие переключки, свидетельствующие как о сходстве ситуации, так и о более чем вероятном знакомстве В.В. Ерофеева с поэмой И.А. Бродского.

Что же касается отличий, то их, может быть, не так много, но они не просто есть, но и носят принципиальный характер. Данные переключки позволяют говорить о том, что В.В.

Ерофеев не только развивает идеи, к которым уже пришёл раньше него И.А. Бродский, а формулирует их совершенно по-новому.

Прежде всего, В.В. Ерофеева больше не интересует «горизонтальная» оппозиция «идеалист – материалист». Его не интересуют споры ради споров и выяснения того, как относится тот или иной герой к проблеме одиночества, несправедливости и т.д.

Вопрос, как его формулирует В.В. Ерофеев, состоит не в том, как относиться к миру, а в том, выживет ли этот мир вообще и что должен сделать человек, чтобы мир, спасение которого зависит от его решимости и собранности, выжил. При этом героя В.В. Ерофеева совершенно не останавливает то обстоятельство, что для спасения мира ему приходится пожертвовать сначала свободой, а потом – жизнью своей и себе подобных.

Если идеалист Горбунов у Бродского тяготеет предстоящей разлукой со своим оппонентом Горчаковым, то ерофеевский Гуревич бесповоротно и решительно пресекает все материалистические соблазны, включая замеченные им за собой «странности», которые выражаются в стремлении к «простым» и легким – материалистическим по своей сути – попыткам объяснить действительность.

Вопрос о близости идеалистического и материалистического полюсов, как и о разделяющей их дистанции, В.В. Ерофеевым больше не ставится, он ему не интересен. Ему интересно, как и что делать в «этом мире честных людей» ему, «любящему говорить неправду», что в переводе с ерофеевского языка означает примерно следующее: как не раствориться в мире простых и плоских истин миру сложному и неоднозначному?

Таким образом, вопрос, как его ставит В.В. Ерофеев, – это вопрос не о человеке и о его месте в мире, а вопрос о том, выживет или погибнет мир. Естественно, что пытаясь решить этот вопрос, В.В. Ерофеев выстраивает иную художественную систему, чем система И.А. Бродского.

Попробуем коснуться только двух моментов, отличающих решения В.В. Ерофеева и И.А. Бродского. Это, во-первых, упразднение у В.В. Ерофеева второго героя, который бы оттенял фигуру Гуревича, как это делают друзья-враги Горбунов и Горчаков. И, во-вторых, образ самого Гуревича, существенно отличающийся от образов героев у И.А. Бродского.

Почему в поэме И.А. Бродского героев двое, а у В.В. Ерофеева – один, – об этом мы уже, собственно, сказали. И.А. Бродскому была важна оппозиция двух мировоззрений, буквально выразившаяся в противопоставлении героев. Внимание В.В. Ерофеева приковано к столкновению миров – простого и сложного, а разворачивается это столкновение внутри одного героя – Гуревича. Остается добавить, что герой В.В. Ерофеева отнюдь не однопланов, не монологичен, и поэтому в отношении его фигуры, в принципе, может быть поставлен

вопрос, обратный тому, который ставится в отношении Горбунова и Горчакова. Если применительно к последним исследователи задумываются, а не один ли это герой, который ведёт сам с собой шизофренические беседы, то в ситуации Гуревича будет оправдано спросить, а не два ли это разных героя, которые носят одну и ту же фамилию и этим сбивают читателя с толка. Оправданным этот вопрос будет потому, что Гуревич и впрямь объединяет два разных начала, что отличает его от одноплановых Горбунова и Горчакова.

Гуревич – хохмач и трикстер, он проявляет сексуальную озабоченность и не однажды демонстрирует свою готовность к подвигам. По его инициативе и благодаря его стараниям в палате психиатрической больницы распивается спирт и устраиваются танцы с элементами травести. Но он же – фигура трагическая, заглядывающая в такие бездны, о которых даже не подозревают другие герои «Вальпургиевой ночи».

Легкость и трагизм Гуревича смотрятся друг в друга, создают взаимодействие, не менее интенсивное, чем диалог Гуревича и Горчакова. Более того, это взаимодействие затрагивает не одну только интеллектуальную сферу, но распространяется на весь образ жизни, мышления, взаимодействия с миром. Если героям И.А. Бродского было важно сохранить свою правоту и самих себя в столкновении с другим взглядом на действительность, то герой В.В. Ерофеева заранее принял свою обреченность и теперь, веселясь и печальась одновременно, спасает мир ценой самопожертвования.

3.

Земля, как известно, слухами полнится, с них и начнём эту часть нашего «экскурса» в «сумасшедший дом», посвящённую наблюдениям над общим и разным в «синдромах» В. Высоцкого и В.В. Ерофеева.

Несколько лет назад сестра В.В. Ерофеева Нина Фролова в интервью «Московскому комсомольцу», отвечая на вопрос о том, были или не были знакомы её брат и В. Высоцкий, рассказала следующее: «Нет, знакомы они не были. Есть фотография: Венедикт лежит на диване, а рядом пластинка Высоцкого. Галя (жена Ерофеева – М.П.) рассказывала эпизод, как они были у кого-то за городом. Приехали поздно вечером, проходили через комнату, а там кто-то на полу спал, они чуть ли не перешагнули через него. Утром встали: этого человека нет, им сказали, что это был Высоцкий. Но Галя имела склонность к фантазиям. А её мама в одном интервью рассказала, что Иосиф Бродский был у них в гостях, и она бегала в магазин за водкой. Никогда этого не было, хотя Венедикт его ценил»³⁹.

³⁹ Светлова Е. Коктейль Ерофеева. Сестра культового писателя Нина Фролова: «От него всего можно было ожидать!» // Московский комсомолец. 2013. 22 октября.

Итак, Бродского Ерофеев потчевал водкой, а через Высоцкого перешагнул в темноте, не заметив, – а когда спохватился, было поздно: того и след простыл. А что же было на самом деле?

Нам не известно, читал ли В. Высоцкий В.В. Ерофеева и, если читал, то что именно. Скорее всего – читал, по крайней мере – поэму «Москва – Петушки», которая распространялась в самиздате и публиковалась за рубежом, в частности – в 1977-м году в Париже. В том же, что В.В. Ерофеев слышал песни В. Высоцкого, сомневаться не приходится, и свидетельство этому – та самая пластинка на фотографии возле лежащего на диване Ерофеева. Для выводов о взаимовлиянии этого явно недостаточно, а вот для того, чтобы сделать некоторые предположения относительно рецепции двумя художниками творчества друг друга – вполне достаточно. Этим мы и займёмся, взяв за основу наших рассуждений два текста – повесть В. Высоцкого «Жизнь без сна» и трагедию В.В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора».

Первое из названных произведений было достаточно подробно проанализировано А.В. Скобелевым, отметившим «высокую степень проработки текста, его эстетическую выверенность и цельность»⁴⁰. По мнению исследователя, в данной повести Высоцкий трактует сумасшествие иначе, чем делал это, например, в «Песне о сумасшедшем доме»: «...здесь почти всё героя устраивает, кроме отдельных неприятностей и неудобств, едва ли не главная из которых – угроза импотенции, которая “развивается, нет, развивается” под воздействием применяемых лекарств. Но в целом – как будто ничего страшного... Высоцкий, прежде всего, демонстрирует безумство и страдания внешнего мира, наполненного жестокостью, абсурдом и ложью. Соответственно, “безумная” линия “Дельфинов и психов” переполнена самыми разными фактами из древней и новейшей истории человечества, политики, искусства, литературы, и этот многообразный “безумный мир” гротесково отражается в сознании остроумного и эрудированного рассказчика, преломляется через него»⁴¹.

Согласимся с исследователем в том, что «здесь почти всё героя устраивает». В мире, который окружает героя, смещены все границы между понятиями, ценностями, людьми, предметами. Это мир, где практически стёрлась разница между писателями и учёными, Корнелем и Расином («в кабинет профессора Корнеля, или нет, Расина...») и где «дармоеды», «агенты Тель-Авива» и «неразумные твари» – синонимы. Но гораздо хуже, что и сам герой, во-первых, принимает навязываемое ему подобное неразличение, за которым стоит игнорирование сложноорганизованного мира (не случайно пассаж о Корнеле и Расине

⁴⁰ Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...». – Ярославль, 2007. С. 140.

⁴¹ Там же. С. 145.

завершается примиренческим («тогда ладно»), а во-вторых, и сам мыслит подобным образом, выстраивая бессмысленные ряды, состоящие из «похожих» слов: «закон, загон, полигон, самогон, ветрогон, алкоголь и просто гон». Другими словами, внешне сопротивляясь «сумасшедшему» миру, споря с ним, герой В. Высоцкого, на деле принял все его законы и уподобился ему, лишь бы остаться в живых, а возможно – и «доголодаться до самых высоких постов».

Не то – у В.В. Ерофеева. Как уже было сказано, в трагедии «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» сталкиваются два мира – мир, стремящийся к бесконечной сложности и неоднозначности, с одной стороны, и мир, стремящийся к предельной простоте, с другой. Первый из этих миров возводит единичное к единому, мысли – к смыслу; второй сводит единое к единичному, а смысл низводит до бессмыслицы.

Защищая мир сложноорганизованного смысла, герой трагедии Гуревич оказывается в психиатрической больнице; кается в наличии у него «странностей», которые выражаются в стремлении к простым объяснениям реальности; становится свидетелем грубо-агрессивного давления представляющих мир элементарных истин «фантазмагорий в белом» на мир сложноорганизованных смыслов, представляемый «психами». Убедившись в том, что спасти свой мир можно только перейдя в наступление, герой провоцирует разъединенных «психов», замкнувшихся в своих личных безумствах, на объединение, то есть, пытается, как было сказано выше, собрать единичное в единое, чтобы бесконечность смысла стала реальностью, с которой не в силах будет справиться мир элементарных истин и дисгармонии.

Однако итогом этой борьбы простого и сложного оказывается их взаимная победа и взаимное же поражение, «и так далее», за которым стоит признание неразрешимости конфликта, положенного в основу трагедии.

4.

Итак, подведём итоги предпринятому рассмотрению «встречи» В.С. Высоцкого, И.А. Бродского и В.В. Ерофеева в «сумасшедшем доме». «Сумасшествие» В. Высоцкого – это вначале попытка разобраться в том, что именно следует считать вменяемостью или невменяемостью, болен ли человек или болен мир вокруг него. Выяснив же, что «сумасшедший» человек и «сумасшедший» мир ничем не отличаются друг от друга, поэт делает вывод об относительности самого «сумасшествия». Постепенно это исследование болезни превращается в высмеивание поголовного сумасшествия, охватившего все и вся и проникшего во все уголки сознания и души советского человека. «Сумасшествие» у И.А. Бродского – это вначале поиск выхода из «помешанной» реальности в другую реальность, в мета-физику. Со временем этот поиск потерял остроту, перестал означать для человека выход

из конфликта с современниками, но не был отменён совершенно. Безумие теперь становится для поэта синонимом метафизики.

В «диалоге» с В.В. Ерофеевым в «сумасшествии» И.А. Бродского актуализируются несколько другие моменты. Если И.А. Бродскому была важна оппозиция двух мировоззрений – идеалистического и материалистического, буквально выразившаяся в противопоставлении героев, то внимание В.В.Ерофеева оказалось приковано к столкновению двух миров – простого и сложного, а разворачивается это столкновение внутри одного героя – Гуревича. При этом, если мир сложноорганизованных смыслов понимается как бытие, то противостоящий ему мир простых и плоских истин – небытие. Соответственно, конфликт у И.А. Бродского решается через убийство либо самоубийство героя, а в случае В.В. Ерофеева речь идёт о самопожертвовании во имя спасения мира.

Наконец, «диалог» между В. Высоцким и В.В. Ерофеевым заостряет проблему принятия либо сопротивления героя безумному миру. Герой В. Высоцкого, внешне сопротивляясь «сумасшедшему» миру, на деле принимает его законы и уподобляется ему, лишь бы остаться в живых, тогда как герой В.В. Ерофеева, не заботясь ни о здоровье, ни о сохранении собственной жизни, думает только о том, как спасти тот самый сложный мир, в котором ямбы не окажутся больше под запретом.

M.A. PEREPĚLKIN

(Samara)

I TRE AL MANICOMIO

(V.S. VIŠOCKIJ, I. A. BRODSKIJ E V.V. EROFEEV)

Partiamo con una banalità. Attraverso un punto si può tracciare un numero infinito di linee; attraverso due punti si può tracciare solo una linea; attraverso tre punti si traccia... cosa?

Stando alla geometria euclidea, un cerchio. Questo è possibile a condizione che i punti non si trovino sulla stessa linea. E se questi tre punti fossero contemporanei e tra loro, da un lato, avessero talmente tanto in comune che sarebbe praticamente impossibile elencare tutte le somiglianze, e dall'altro, ci fossero delle differenze tali che sembrerebbero escludere la possibilità stessa di un confronto? È proprio questo che cercheremo di chiarire nel presente articolo, che vede come protagonisti V.S. Vysockij, I.A. Brodskij e V.V. Erofeev.

Si noti che esperimenti di "associazione a due a due" tra i nostri protagonisti sono stati tentati, e più di una volta. In particolare, la coppia composta da "Vysockij e Brodskij" è stata anche oggetto di analisi nel nostro libro *Sull'orlo dell'abisso. I. Brodskij e V. Vysockij: dialogo tra sistemi artistici*.⁴² Prima di noi, questo stesso argomento era stato affrontato da J. Smith⁴³, N. M. Rudnik⁴⁴ e A. V. Kulagin⁴⁵. Sono state cercate e trovate somiglianze e differenze in Vysockij e Brodskij anche dopo l'uscita del nostro libro, nonché grazie alle riflessioni e alle discussioni scaturite da esso.

È stata presa in considerazione anche la coppia formata da Brodskij ed Erofeev, alla quale, in particolare, l'autore di queste righe⁴⁶ ha dedicato diversi lavori. Prima di tutto, tra questi lavori ci ha interessato il saggio di Erofeev *Su Iosif Brodskij*, così come i tentativi indiretti di comprendere le analogie e le differenze tra le individualità creative di Erofeev e Brodskij intrapresi dai loro

⁴² PerepĚlkin M. A. *Bez dny na kraju. I. Brodskij e V. Vysockij: Dialog chydožectbennyh sistem* - Samara, 2005.

⁴³ Smith J. *Poljusa ruskoj poezii 1960-1970: Brodskij e Vysockij // Mir Vysockogo. Issledovanija i materialy*. Vol. III. T. 2. - M., 1999. S. 288-291.

⁴⁴ Rudnik N.M. *Čaj s sacharom: Vysockij, Brodskij i drugije... // Mir Vysockogo. Issledovanija i materialy*. Vol. III. T. 2. - M., 1999. S. 292-313.

⁴⁵ Kulagin A.V. *Dva "Tezeja" // Mir Vysockogo. Issledovanija i materialy*. Vol. IV. - M., 2000. S. 280-289.

⁴⁶ 1 Si veda: PerepĚlkin M.A. Venedikt Erofeev VS Josif Brodskij, ili Gurevič contra Gorbunov i Gorčakov // Problemy literaturnogo parodirovanija: materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii *Poëtika parodirovanija: smešnoe/ser'eznoe*, posvjaščennoj professora V.P. Skobeleva. - Vyp.2.-Samara, 2011. S.170-180; On že. Iosif Brodskij i Venedikt Erofeev: k probleme tvorčeskogo dialoga (ot poëmy *Gorbunov i Gorčakov* k tragedii *Val'purgieva noč'*, ili *Šagi komandora // Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2015. N. 7 (129). S. 64-69.

contemporanei e, in particolare, da O.A. Sedakova, che conosceva entrambi di persona e ci ha lasciato delle riflessioni su di loro.

Anche l'idea di giustapporre i mondi artistici di Erofeev e Vysockij non si può considerare nuova. Il tentativo di un tale accostamento l'abbiamo proposto in una relazione, rimasta, ahimè, incompiuta, che avrebbe dovuto essere presentata in occasione di una delle conferenze su Vysockij a Voronež. In questa relazione intendevamo concentrarci su una sorta di "strano accostamento", come quello tra una delle prime canzoni di Vysockij intitolata *Quarantanove giorni* e il "poema" scritto da Erofeev *L'impresa di Aschat Ziganšin*. Per entrambi gli autori, l'impresa di Ziganšin e dei suoi compagni, che trascorsero quarantanove giorni in mezzo all'oceano senza acqua dolce né cibo, o più precisamente, i febbrili tentativi della macchina ideologica sovietica di imporre questa impresa su scala sproporzionatamente globale furono lo stimolo per una riflessione artistica su ciò che stava accadendo intorno a loro e diventarono la base dei due testi scritti nello stesso periodo, il 1960, in modo del tutto indipendente gli uni dagli altri. Come è già stato detto, questa relazione non è stata esposta, rimanendo solo a livello di idee e spunti che abbiamo condiviso con A. V. Skobelev e siamo stati felici di trovare in uno dei suoi libri degli echi lontani della nostra conversazione⁴⁷. Probabilmente, però, l'avvenuta conversazione non aveva nulla a che fare con tutto ciò: l'argomento era talmente evidente che A. V. Skobelev stesso sarebbe potuto giungere alle stesse conclusioni che abbiamo formulato nel corso della conversazione.

Infine, per quanto ne sappiamo, un tentativo di confrontare Vysockij con Erofeev è stato fatto recentemente da V.P. Izotov, che ci ha informato di questa sua intenzione qualche tempo fa. Purtroppo, non abbiamo ancora i risultati delle sue ricerche, ma non abbiamo alcun dubbio che lo studioso sia riuscito a scovare dei punti di convergenza tra i due artisti: Vysockij con Erofeev, da cui si possono aprire nuovi orizzonti di lettura di ognuno di loro e di quel contesto culturale in cui hanno vissuto e che hanno creato con la loro presenza.

Speriamo che anche questo nostro studio sia utile per comprendere i veri contorni dell'epoca in cui i nostri personaggi hanno vissuto e lavorato, ma anche per comprendere ognuno dei mondi artistici che hanno creato, e quel complesso sistema multidimensionale che emerge da tutti questi mondi nel suo insieme: dove si incontrano, interagiscono e persino si respingono a vicenda.

La nostra attenzione nel presente articolo si concentrerà su una zona di contatto piuttosto limitata tra i tre sistemi artistici, che può essere convenzionalmente designata come un "incontro al manicomio". Come è noto tutti e tre sono stati autori di testi ambientati in ospedali psichiatrici, il che determina di per sé un certo numero di somiglianze dal punto di vista narrativo, motivazionale e di

⁴⁷ Skobelev A.V. *Mnogo nejasnogo v strannoj strane...* III. Materialy k kommentirovaniju izbrannyh proizvedenij V.S. Vysockij. - Voronež, 2012. S.11-12.

altra natura, consentendoci di porre l'accento sulle differenze, cosa che faremo, affrontando prima ciascuna delle tre coppie, e poi dedicandoci alla triade nel suo insieme.

1.

La “sindrome della pazzia” si impadronì di Vysockij e Brodskij due volte più o meno nello stesso periodo.

Tra il 1965 e il 1966 dalla penna di Vysockij, che aveva appena iniziato a esibirsi con le sue canzoni sul palco, uscì la *Canzone sul manicomio*. Due anni dopo, aveva già scritto un intero racconto sul tema della pazzia, il cui protagonista era un internato in manicomio. In quegli stessi anni, dal 1965 al 1968, Brodskij stava lavorando al poema *Gorbunov e Gorčakov*, anch'esso ambientato in un manicomio.

Dopo questo primo “attacco di pazzia”, quasi dieci anni più tardi, i due poeti si ritrovarono di nuovo in preda a uno “stato di squilibrio mentale”. Tra il 1975 e il 1976 Brodskij scrisse il ciclo *Parte del discorso*, il cui titolo stesso è un'autocitazione dal poema *Gorbunov e Gorčakov*. Inoltre, il motivo della pazzia appare in maniera esplicita o implicita, ma abbastanza insistente, in diverse poesie di questo ciclo. L'anno seguente, nel 1977, Vysockij scrisse le sue seconde “memorie di un pazzo”, intitolate *Lettera alla redazione del programma televisivo “Očevdnoe neverojatnoe” dal manicomio di Kanatčikova Dača*.

Molto probabilmente non c'è una connessione diretta tra queste coincidenze, che pertanto casuali. È improbabile, ad esempio, che il poema di Brodskij fosse una risposta alla *Canzone sul manicomio* o che nella *Lettera alla redazione del programma televisivo “Očevdnoe neverojatnoe” dal manicomio di Kanatčikova Dača* Vysockij rimandasse il suo lettore-ascoltatore al ciclo recentemente realizzato da Brodskij. Non avrebbe potuto farlo, se non altro perché i suoi lettori, per la maggior parte, semplicemente non conoscevano le poesie del “rinnegato” Brodskij, che viveva oltreoceano e non veniva pubblicato in URSS. Il ricercatore dovrebbe quindi essere interessato a qualcos'altro: al perché due artisti così diversi come Vysockij e Brodskij abbiano sbirciato due volte, nello stesso momento, dentro un “manicomio”. Cosa li ha spinti a farlo e qual era la natura di questa “pazzia” per ognuno di loro nelle diverse fasi della loro evoluzione creativa? Cerchiamo di andare a fondo della questione.

Qual è la “prima pazzia” di Vysockij? Ancora una volta bisogna sottolineare che in questi anni scrisse non una, ma due opere su questo tema, con motivi simili, il che dimostra chiaramente la rilevanza di tali argomenti per il poeta a metà degli anni '60.

La *Canzone sul manicomio* è il monologo di un internato in manicomio, è il monologo di un matto e sui matti. Il protagonista non si rende conto di essere fuori di sé e cerca di immaginare di essere stato rinchiuso per sbaglio in una clinica psichiatrica. Ma d'altra parte, i discorsi folli del

“nuovo Gogol” rendono chiaro il fatto che anche il mondo “normale”, “non pazzo”, da cui il personaggio è circondato, non è privo di segni di follia, poiché è un mondo in cui i malati “muoiono di fame” e gli “infermieri picchiano”. Cioè, le persone che rappresentano il mondo “normale” si comportano allo stesso modo di quelle “violente”, e persino in modo più anormale di quanto facciano queste ultime. Il personaggio lo dice quasi di sfuggita, senza volerlo, ma il lettore non può fare a meno di chiedersi quanto sia sano il mondo in cui questo stato delle cose è all’ordine del giorno.

Nella *Canzone sul manicomio* Vysockij sembra esaminare il mondo, guardandolo attraverso gli occhi di un internato in manicomio e giunge così alla conclusione che lo stato interiore del personaggio squilibrato e il mondo “normale” in cui vive non sono poi così diversi l’uno dall’altro, il che significa che anche la pazzia in questo mondo è un concetto molto, molto relativo.

Non è così nel poema di Brodskij *Gorbunov e Gorčakov*. La “pazzia” di Brodskij è fondamentalmente diversa dalla “follia” di V. Vysockij. I protagonisti del suo poema sono dei veri pazzi che tengono conversazioni assurde, pensano e ragionano in modo strano. Strano agli occhi dei medici-čekisti che mantengono l’ordine in una realtà “intelligente” che scaccia tutto ciò che è più grande di lei, tutto ciò che non rientra nei suoi stretti confini, relegandolo nelle corsie-celle di un ospedale-prigione per matti. Ciò che rende “matti” i personaggi di Brodskij è il loro desiderio e la loro capacità di pensare a un’altra vita, all’immortalità e a Dio.

Gli eroi del poema non solo pensano a Dio, ma seguono il cammino di Cristo verso il Calvario. La loro follia li avvicina alla conclusione a tutti nota attraverso il Vangelo. In questo caso, il ruolo del martire è assegnato a Gorbunov, uno degli eroi del poema, che va incontro alla morte per mano di colui di cui ha bisogno più della vita stessa: Gorčakov. A questi, alla fine del capitolo 9, si rivolge, come un tempo aveva fatto Cristo con il Padre nei Celi: «Perché mi hai abbandonato?». Gli eventi del Vangelo si ripetono ancora una volta, ma ora coloro che vi prendono parte sono vestiti con i camici di un ospedale psichiatrico.

Come si può spiegare questo primo attacco della “sindrome della pazzia” nell’opera di Vysockij e di Brodskij nella seconda metà degli anni ‘60? Dietro l’angolo c’erano già gli “sporchi e sordi” (T. Beck) anni Settanta, in cui sarebbe apparso perfettamente chiaro il fatto che il famigerato passato dei gulag non era scomparso, restando in agguato fino al momento opportuno e aspettando la sua ora nei manicomi. Bisognava chiedersi per forza se si trattasse di un mondo che stava impazzendo: senza essersi ancora ripreso del tutto dal precedente attacco di pazzia e che stava già ricominciando a delirare. Oppure ci si poteva chiedere se non ci fosse qualcosa di storto nelle menti di coloro che vivevano in quel mondo. E, soprattutto, come poteva una persona che si sforzava di non impazzire, affrontare questa situazione? Così, Vysockij ha trovato una via d’uscita nell’ironizzare sulla realtà, mentre Brodskij lo ha fatto, fuggendo da essa e cercando un’“altra” realtà.

Dieci anni dopo, nella seconda metà degli anni '70, quando la "sindrome della pazzia" tornò a manifestarsi in entrambi i poeti, non vi era più alcun dubbio sulla follia del mondo che li circondava.

Fu proprio in questo periodo che Vysockij scrisse la *Lettera alla redazione del programma televisivo "Očevdnoe neverojatnoe" dal manicomio di Kanatčikova Dača*. Questa volta non si trattava di dare uno sguardo al manicomio attraverso gli occhi di una persona sana, o di una che pensa di esserlo, come era accaduto in precedenza, piuttosto di una lettera sulla realtà "sana" vista attraverso gli occhi di un pazzo.

Il materiale utilizzato per la *Lettera...* è costituito da ipotesi pseudo-scientifiche e del tutto fantasiose che acquisiscono nella cultura di massa lo status di verità assolute: il mistero del Triangolo delle Bermuda, i dischi volanti, ecc. Dal punto di vista di un malato mentale che agisce in qualità di soggetto di coscienza, si tratta di fenomeni dello stesso ordine degli altri eventi della realtà che lo circonda. Tutti i fenomeni inspiegabili possono essere "neutralizzati" dai mezzi più ordinari e quotidiani, basta solo fare uno sforzo: «Siamo abili in qualcosa: // Tutto l'anno a sbattere i piatti - // Le ossa ce le siam fatte - // Basta che il cuoco non ci inganni». L'inverosimile è ridotto al materiale, al tangibile, al visibile fino a trasformarsi in ridicolo, per esempio il Triangolo delle Bermuda si rivela essere un'qualcosa come un "mezzo litro", che si può bere "in tre", ecc.

Insieme alle ipotesi pseudo-scientifiche, giocano un ruolo significativo nella mente del protagonista stereotipi di altro tipo, i cliché ideologici. La coscienza dell'uomo medio sovietico, del piccolo borghese, qual è il pazzo della canzone di Vysockij, è politicizzata fino alla follia e piena di ogni sorta di stereotipi ideologici, per esempio: «È stata tutta un'idea di Churchill // nel diciotto». Gli stereotipi ideologici e i cliché semifantastici si mescolano nella mente del protagonista come in una stretta matassa e separarli comincia a essere difficoltoso, mentre per l'io narrante diventa semplicemente impossibile. Proprio da questa inseparabilità e mancata gerarchizzazione nella sua mente di nozioni quotidiane, cliché propagandistici e "frottole" semi-fantastiche prende forma la follia del personaggio protagonista della *Lettera alla redazione del programma televisivo "Očevdnoe neverojatnoe" dal manicomio di Kanatčikova Dača*.

Questa volta, la pazzia in Vysockij acquisisce nuove funzioni che non esistevano nella *Canzone sul manicomio*. La maschera del pazzo permette ora non solo di dire la verità (che non scandalizza più nessuno e provoca solo risate, poiché lo zelo con cui si introducono i crismi ideologici ha superato da tempo i confini della "sanità mentale"), ma anche di vedere la realtà da una nuova prospettiva, scoprendone la pazzia. Una volta che si guarda la realtà attraverso gli occhi di un pazzo che ammette apertamente la propria pazzia, anche quello che è familiare e che è considerato "normale" si rivela immediatamente folle.

La Lettera alla redazione del programma televisivo “Očevdnoe neverojatnoe” dal manicomio di Kanatčikova Dača è datata 1977. Un anno prima, Brodskij, che viveva all'estero dal 1972, aveva completato il ciclo Parte del discorso, che rappresentava per lui la seconda “riacutizzazione” della stessa sindrome: la sindrome della pazzia.

Come già detto, a partire dal titolo, che è una citazione del poema *Gorbunov e Gorčakov*, il motivo della follia è presente in quasi tutte le poesie del ciclo, che riassume il frutto delle riflessioni seguite a *Gorbunov e Gorčakov*. Sì, il poeta è uscito dal manicomio, è fuggito da lì, per non tornarci più. Tuttavia, il senso di imperfezione dell'intera vita terrena non lo ha mai lasciato e non è mai scomparso neppure il suo bisogno di cercare una realtà “altra”. La realtà esteriormente prospera del liberalismo occidentale non ha abolito la necessità di cercare l'immortalità, di cercare Dio, forse lo ha solo sollevato dalla febbrile lotta con una realtà vana, che per già da tempo Brodskij era diventata insostenibile. Perciò l'emigrazione non aveva guarito e non poteva guarire Brodskij dalla “follia” nella quale aveva visto prima e continuava ora a vedere la via per l'immortalità, l'inclusione nella realtà “altra” che lo liberasse dal peso delle cose morte e che costituisse il tanto agognato “buco dell'Eternità”.

2.

Passando al discorso su Brodskij ed Erofeev, ricordiamo che il poema di Brodskij *Gorbunov e Gorčakov* è stato spesso oggetto di grande attenzione da parte degli studiosi. Uno dei primi a occuparsene fu K. Proffer, che si concentrò sulla forma dialogica del poema e tentò di dimostrare che «non si tratta solo di eccentricità, ma [...] deriva dalle idee centrali del poema»⁴⁸.

«I temi principali del poema», scrive lo studioso, «sono la sofferenza, la separazione, la solitudine, l'ingiustizia nel mondo degli esseri umani e un mondo folle come un incubo. Gorbunov e Gorčakov (sia il poema stesso sia i personaggi) si chiedono come questi concetti possano essere definiti e misurati, quale sia il posto dell'uomo nella grande catena degli eventi e come tutto questo venga vissuto e superato da persone di diversa inclinazione».⁴⁹ A loro volta, i personaggi del poema rappresentano i punti estremi di queste differenze.

Tuttavia, l'originalità e la profondità semantica del poema non è certo determinata dal fatto che al suo interno sono presenti queste due visioni estreme del mondo. Questa originalità sta nel fatto che i due punti estremi convergono e da una certa angolazione sembrano essere la stessa posizione e la stessa voce. «Se considerarli o meno come due personaggi separati», afferma K. Proffer, «dipende

⁴⁸ Proffer K. Ostanovka v sumasšedšem dome: poëma Brodskogo *Gobunov i Gorčakov*// Poëtika Brodskogo. Sbornik pod redakcij L.V. Loseva. - Tenafly; N. J., 1986. S. 133.

⁴⁹ *Ibidem*

da come interpretiamo il poema: a) come un autentico dialogo tra due pazienti; b) come un monologo schizoide di una sola persona [...] Il poema di per sé non dà una risposta univoca»⁵⁰.

La risposta alla domanda sul perché non si debba cercare di arrivare a una conclusione definitiva riguardo alla presenza di uno o due personaggi nel poema, secondo lo studioso, è da ricercarsi nel fatto il poema è come la rappresentazione dell'ideale platonico del dialogo, cioè «il dialogo nella sua stessa essenza, nella sua purezza preesistente», un dialogo eterno sull'eterna solitudine e sofferenza umana.

Cerchiamo di leggere il poema di Brodskij come lo lesse Erofeev durante il suo lavoro sulla tragedia: *La notte di Valpurga o le orme del comandante*.

Ricordiamo che Brodskij lavorò al poema *Gorbunov e Gorčakov* negli anni '60, quando il tentativo di contrapporre l'idealismo di Gorbunov e il materialismo di Gorčakov era un compito artistico assolutamente giustificato dal punto di vista dello sviluppo storico e letterario.

L'autore del poema è interessato a come le stesse questioni "eterne" sono risolte in modo diverso quando sono collocate in diversi contesti di visione del mondo e diversi sistemi di valori. Il dialogo tra Gorbunov e Gorčakov è, infatti, eterno, come lo definisce K. Proffer, poiché eterna è l'opposizione/interazione di materia e spirito, che sono necessari l'una all'altra, ma allo stesso tempo conflittuali, che tendono al mutuo superamento e si affermano solo nella lotta reciproca.

L'interdipendenza dei due principi rivali è espressa nel poema di Brodskij, anche nei cognomi "invertiti" dei protagonisti, un fatto a cui nessuno studioso ha finora prestato attenzione. Il cognome "principesco" Gorčakov appartiene a un materialista, a una spia, mentre il cognome "plebeo" Gorbunov appartiene a un idealista esaltato, a un sognatore, dunque, i personaggi sono chiamati con cognomi "non loro", cioè, che non corrispondono alla loro essenza. È vero che può esserci un'altra logica dietro questa denominazione dei personaggi: una logica interna. Il fatto è che il cognome Gorčakov, come è noto, è stato formato dal nome di un'erba infestante chiamata 'gorčak', qualcosa di terragno. Invece, il cognome dell'altro personaggio, anche se indirettamente, è associato al concetto di elevatezza, 'gorb', cioè gobba. In questo caso, i cognomi assegnati ai protagonisti si baserebbero sul principio di attualizzare le risorse semantiche interne, ignorando contemporaneamente i fattori superficiali: i contesti storici e sociali e piani associativi (questi ultimi includono, per esempio, la serie associativa: gobba - pesantezza - deformità, ecc.). In ogni caso, nel concepire il sistema dei personaggi nel poema, Brodskij ha stretto un nodo in cui i personaggi e i sistemi di visione del mondo che rappresentano, uno prevalentemente materialista e l'altro prevalentemente idealista che gli si contrappone, sono inestricabilmente legati.

⁵⁰ *Ibidem*

Così, nel poema di Brodskij l'opposizione tra i personaggi e le posizioni che difendono ha un carattere esclusivamente "orizzontale", vale a dire, riguarda il rapporto reciproco tra persone che comprendono l'essenza del mondo in modi differenti l'uno dall'altro. Né 'l'idealista' Gorbunov né il 'materialista' Gorčakov cercano di sollevare la questione dell'essere. Sono invece impegnati a chiarire le loro posizioni sotto forma di questioni "eterne". Sono troppo occupati con sé stessi e con i propri problemi per pensare al mondo, cercare di salvarlo, ecc. Tutto ciò di cui Gorbunov ha bisogno è di poter rimanere Gorbunov senza per questo perdere di vista Gorčakov. A sua volta Gorčakov si preoccupa solo ed esclusivamente di sé stesso e delle proprie interrelazioni con il suo avversario e amico, incaranti in una sola persona.

Verso la metà degli anni '80, quando Erofeev scrive la sua *Notte di Valpurga*, molto di ciò che l'autore di *Gorbunov e Gorčakov* pensava e scriveva a suo tempo è rimasto praticamente invariato: le realtà storiche, la lotta contro il dissenso, ecc. Senza dubbio ci sono stati alcuni cambiamenti nei quasi vent'anni che separano un'opera dall'altra, ma questi cambiamenti sono talmente insignificanti che è molto difficile scorgarli dalle finestre degli ospedali psichiatrici dove entrambe le opere sono ambientate.

Apparentemente, questo rende più difficile parlare delle differenze tra *Gorbunov e Gorčakov* e la *Notte di Valpurga* piuttosto che delle loro analogie. Quest'ultime includono il luogo dell'azione, il conflitto tra i malati e i medici, la non banale collocazione temporale degli eventi (quella di Brodskij è la Settimana Santa e quella di Erofeev è la notte di Valpurga, cioè, la notte del Sabba, allo stesso tempo, la notte prima della 'festa internazionale dei lavoratori') e un tragico epilogo (lo scontro nel poema di Brodskij, che sembra costare la vita a Gorbunov, e l'avvelenamento di tutti i personaggi, compreso Gurevič, in Erofeev). Ci sono anche altre tracce che suggeriscono sia una somiglianza della situazione sia una più che probabile familiarità di Erofeev con il poema di Brodskij.

Per quanto riguarda le differenze, è probabile che non siano molte, ma oltre a esserci, sono anche fondamentali. Questi indizi suggeriscono che Erofeev non solo sviluppa delle idee a cui Brodskij era già arrivato prima di lui, ma le stava formulando in un modo completamente nuovo.

Prima di tutto, Erofeev non è più interessato all'opposizione 'orizzontale' 'idealista-materialista'. Non gli interessa né discutere per il gusto di discutere né stabilire come questo o quel protagonista affronti il problema della solitudine, dell'ingiustizia, ecc.

La questione, nella formulazione di Erofeev, non è come affrontare il mondo, ma se in generale il mondo sopravvivrà e cosa deve fare l'uomo affinché il mondo, la cui salvezza dipende dalla sua determinazione e concentrazione, sopravviva. Perciò, l'eroe di Erofeev non si fa scoraggiare minimamente dal fatto che per salvare il mondo tocca a lui sacrificare prima la propria libertà e poi la propria vita e quella dei suoi simili.

Mentre l'idealista Gorbunov di Brodskij è assillato dall'imminente separazione dal suo avversario Gorčakov, il Gurevič di Erofeev reprime irrevocabilmente e risolutamente tutte le tentazioni materialiste, comprese le "stranezze" che ha notato in sé stesso, che si manifestano nella sua tendenza a tentativi "semplici" e facili, di natura materialista, di spiegare la realtà.

La questione della vicinanza tra il polo idealista e quello materialista così come la distanza che li separa non è più sollevata da Erofeev, a lui non interessa più. Non è più interessato a capire come e cosa deve fare uno come lui in «questo mondo di gente onesta», «che ama dire la non verità», traducibile dal linguaggio di Erofeev all'incirca così: come fa un mondo di complessità e ambiguità a non diluirsi in un mondo fatto di verità semplici e piatte.

Quindi la questione, per come la pone Erofeev, non riguarda l'uomo e il suo posto nel mondo, ma se il mondo sopravvivrà o perirà. Naturalmente, nel tentativo di risolvere questa questione, Erofeev costruisce un sistema artistico diverso da quello di Brodskij.

Cercheremo di toccare solo due punti che distinguono le decisioni di Erofeev e Brodskij. Si tratta, in primo luogo, dell'abolizione da parte di Erofeev di un secondo personaggio che faccia ombra alla figura di Gurevič, come, invece, fanno gli amici-nemici Gorbunov e Gorčakov. In secondo luogo, è lo stesso Gurevič a essere significativamente diverso dai personaggi di Brodskij.

Del perché ci siano due eroi nel poema di Brodskij e uno in Erofeev, abbiamo già parlato. Il punto importante per Brodskij risiede nell'opposizione tra le due visioni del mondo, espressa letteralmente nell'opposizione tra i personaggi. L'attenzione di Erofeev è, invece, rivolta allo scontro tra due mondi: il semplice e il complesso, e questo scontro avviene all'interno di un unico personaggio: Gurevič. Resta da aggiungere che il personaggio di Erofeev non è affatto unidimensionale, non è monologico e, quindi, la sua figura potrebbe, in linea di principio, essere messa in discussione in modo opposto rispetto a quella posta in relazione a Gorbunov e Gorčakov. Se nel caso di questi ultimi, gli studiosi si domandano se si tratti di un solo personaggio che intrattiene conversazioni schizofreniche con sé stesso, allora per quanto riguarda Gurevič è giustificato chiedersi se non si tratti di due personaggi diversi che portano lo stesso cognome e confondono così il lettore. La domanda sarebbe giustificata dal fatto che Gurevič associa realmente due principi diversi, il che lo distingue dai monodimensionali Gorbunov e Gorčakov.

Gurevič è un burlone e un ingannatore, manifesta brame sessuali e più di una volta dimostra la sua volontà di compiere prodezze. Su sua iniziativa e grazie ai suoi sforzi, nel reparto psichiatrico si beve alcool e si organizzano balli con travestiti. Ma egli è anche una figura tragica, che scruta certi abissi di cui gli altri personaggi di *La notte di Valpurga* non sospettano nemmeno.

La leggerezza e la tragicità di Gurevič si osservano a vicenda, creando un'interazione non meno intensa del dialogo tra Gurevič e Gorčakov. Inoltre, questa interazione non influisce solo sulla

sfera intellettuale, ma si estende a tutto il modo di vivere, di pensare e di interagire con il mondo. Se per i personaggi di Brodskij è importante preservare la loro rettitudine e se stessi di fronte a una visione diversa della realtà, il protagonista di Erofeev ha accettato il suo destino in anticipo e ora, rallegRANDOSI e rattristandosi allo stesso tempo, salva il mondo a costo di sacrificare sé stesso.

3.

La terra, com'è risaputo, è piena di dicerie, e con esse inizieremo questa parte del nostro 'excursus' nel 'manicomio', dedicato alle osservazioni sul comune e sul diverso nelle "sindromi" di Vysockij ed Erofeev.

Qualche anno fa, Nina Frolova, la sorella di Erofeev, in un'intervista al *Moskovskij Komsomolec*, alla domanda se suo fratello e Vysockij si conoscessero, raccontò quanto segue: «No, non si conoscevano. C'è una fotografia che raffigura Venedikt sdraiato sul divano con un disco di Vysockij accanto a lui. Galja (la moglie di Erofeev – n.d.a) raccontava un episodio di quando erano stati invitati a casa di qualcuno in campagna. Arrivarono a tarda notte e mentre attraversavano la stanza, là c'era qualcuno che dormiva sul pavimento; rischiarono quasi di calpestarlo. La mattina si alzarono, ma quella persona non c'era più: fu detto loro che si trattava di Vysockij. Tuttavia, Galja aveva la tendenza a fantasticare. Inoltre, la madre di lei in un'intervista aveva dichiarato che Iosif Brodskij era stato ospite a casa loro e che lei era corsa al negozio per comprare la vodka. Questo non era mai accaduto, nonostante Venedikt apprezzasse Brodskij»⁵¹.

Quindi, Erofeev avrebbe servito a Brodskij della vodka e al buio sarebbe passato sopra Vysockij, scavalcandolo senza accorgersene, e poi quando avrebbe realizzato il tutto, era troppo tardi: se ne era già andato via da un pezzo. Ma che cosa era successo in realtà?

Non sappiamo se Vysockij abbia letto Erofeev e, se sì, cosa abbia letto di preciso. È probabile che l'abbia letto, almeno, nell'epopea *Mosca - Petuški*, che è stata distribuita attraverso i *samizdat* e pubblicata all'estero, in particolare nel 1977 a Parigi. Non c'è dubbio che Erofeev abbia sentito le canzoni di Vysockij, come dimostra proprio quel disco presente nella fotografia di Erofeev sdraiato sul divano. Tutto ciò non è sufficiente per trarre conclusioni sulla loro influenza reciproca, ma basta per fare delle supposizioni su come i due artisti percepissero il lavoro l'uno dell'altro. Questo è ciò di cui ci occuperemo, prendendo due testi come base del nostro ragionamento: il racconto di Vysockij *La vita senza sonno* e la tragedia di Erofeev *La notte di Valpurga* o *le orme del comandante*.

La prima delle opere citate è stata analizzata in dettaglio da A.V. Skobelev, che ha notato «l'alto grado di elaborazione del testo, la sua coerenza e integrità estetica»⁵². Secondo lo studioso, in questa *povest'* Vysockij interpreta la pazzia in modo diverso da come l'aveva interpretata, ad

⁵¹ Svetlova E. Koktejl' Erofeeva. Sestra kul'tovogo pisatelja Nina Frolova: *Ot nego vsego možno bylo oždat!* // *Moskovskij Komsomolec*. 2013. 22 oktjabrja.

⁵² Skobelev A. B. *Mnogo nejasnogo v strannoj strane...* – Jaroslavl', 2007. S. 140.

esempio, nella *Canzone sul manicomio*: «...qui, quasi tutto è di gradimento del protagonista, tranne qualche scomodità e spiacevolezza, forse la più importante delle quali è la minaccia dell'impotenza, che "ora si sviluppa ora non si sviluppa" sotto l'effetto dei farmaci somministrati». Ma nel complesso, pare che non ci sia niente di grave di cui preoccuparsi... Vysockij mostra soprattutto la follia e la sofferenza del mondo esterno, pieno di crudeltà, abusi e bugie. Di conseguenza, la linea "folle" in *Delfini e psicopatici* è intrisa di ogni sorta di avvenimenti della storia umana antica e recente, della politica, dell'arte e della letteratura, e questo variegato "mondo folle" si riflette in maniera grottesca nella mente dell'arguto ed erudito narratore, rifrangendosi attraverso di lui»⁵³.

Concordiamo con lo studioso quando afferma che «qui quasi tutto è di gradimento del protagonista». Nel mondo che lo circonda, tutti i confini tra concetti, valori, persone e oggetti vengono annullati. È un mondo dove è stata praticamente cancellata la differenza tra scrittori e studiosi, tra Corneille e Racine («nello studio del professor Corneille, o no, Racine...»), e dove "parassiti", "agenti di Tel Aviv" e "stupide bestie" sono sinonimi. Ma ben peggiore è il fatto che lo stesso protagonista, in primo luogo, accetta che gli venga imposta una simile indistinzione, dietro la quale si nasconde un disprezzo per il mondo complesso (non a caso il passaggio su Corneille e Racine si conclude con la frase conciliante: «allora va bene») e, in secondo luogo, lui stesso ragiona in modo analogo, costruendo serie prive di senso composte da parole "simili": «tribuna, radura, runa, semiluna, inopportuna, lacuna e semplicemente una». In altre parole, resistendo esteriormente con il mondo "pazzo" e polemizzando con esso il personaggio di Vysockij di fatto ha accettato tutte le sue leggi ed è diventato simile a esso, pur di rimanere in vita, e forse «smaniando per le più alte cariche».

Come è già stato accennato, non è così per Erofeev. Nella tragedia *La notte di Valpurga o le orme del comandante* si scontrano due mondi: da un lato un mondo che aspira all'infinita complessità e ambiguità, dall'altro un mondo che aspira alla massima semplicità. Il primo di questi mondi eleva l'unificato all'unitario, il pensiero al significato; il secondo riduce l'unitario all'unificato e il significato all'insensatezza.

Difendendo un mondo di significati complessi, l'eroe tragico Gurevič si ritrova in un ospedale psichiatrico; si pente delle sue "stranezze" che si concretizzano nel desiderio di spiegazioni semplici della realtà; testimonia la pressione estremamente aggressiva del mondo delle verità elementari rappresentato dalla "fantasmagoria in bianco" sul mondo dei significati complessi, rappresentato dagli "psicopatici". Convinto che l'unico modo per salvare il suo mondo sia passare all'offensiva, il protagonista provoca i "pazzi" disconnessi, chiusi nella loro stessa follia, a unirsi, cioè a cercare, come detto sopra, di portare il l'unificato all'unitario, in modo che l'infinità del significato diventi una realtà con cui il mondo della verità elementare e della disarmonia non sarà in grado di fare i conti.

⁵³ *Ibidem*

Tuttavia, l'esito di questa lotta tra il semplice e il complesso è una reciproca vittoria e una reciproca sconfitta, "e così via", dietro la quale si riconosce l'insolubilità del conflitto che è alla base della tragedia.

4.

Dunque, tiriamo le somme dell'analisi condotta sull' "incontro" tra V.S.Vysockij, I.A. Brodskij e V.V.Erofeev in "manicomio". La "follia" di Vysockij è innanzitutto un tentativo di capire cosa esattamente debba essere considerato sano o pazzo, se ad essere malato sia l'individuo o il mondo che lo circonda. Appurato che una persona "pazza" e un mondo "pazzo" non differiscono l'uno dall'altro, il poeta arriva alla conclusione che il concetto stesso di pazzia è relativo. A poco a poco, questo studio della malattia si trasforma in una presa in giro della follia endemica che ha inglobato tutti e tutto ed è penetrata in ogni angolo della mente e dell'anima dell'uomo sovietico. La "follia" di Brodskij è inizialmente una ricerca di una via d'uscita dalla realtà "squilibrata" verso un'altra realtà, verso la metafisica. Alla fine, questa ricerca ha perso la sua acutezza, smettendo di rappresentare una via d'uscita dal conflitto con i suoi contemporanei, senza però essere abbandonata del tutto. La follia diventa ora per il poeta sinonimo di metafisica.

Nel "dialogo" con Erofeev relativamente alla "follia" di Brodskij vengono attualizzati alcuni aspetti diversi. Mentre per Brodskij era importante l'opposizione di due visioni del mondo: idealistica e materialistica, espressa letteralmente nell'opposizione dei personaggi, l'attenzione di Erofeev è, invece, attirata dallo scontro tra due mondi, semplice e complesso, che si sviluppa all'interno di un unico personaggio: Gurevič. Perciò, se il mondo dei significati complessi è inteso come l'essere, il mondo opposto delle verità semplici e piatte rappresenta il non essere. Di conseguenza, il conflitto per Brodskij si risolve con l'assassinio o il suicidio del protagonista, mentre nel caso di Erofeev si tratta di un autosacrificio volto a salvare il mondo.

Infine, il "dialogo" tra Vysockij ed Erofeev solleva il problema dell'accettazione o della resistenza del protagonista al mondo folle. Il personaggio di Vysockij, che si oppone esteriormente al mondo "folle", in realtà ne accetta le leggi e si assimila ad esso, pur di rimanere in vita, mentre il personaggio di Erofeev, senza preoccuparsi né della salute né di preservare la propria vita, pensa solo a come salvare quel mondo così complesso in cui i giambi non saranno più proibiti.

Commento alla traduzione

Morfosintassi

- Costruzioni participiali

Nell'articolo sono presenti numerose costruzioni participiali. La resa delle quali, in italiano, non sempre può avvenire con un participio corrispondente. Di seguito elencheremo degli esempi che dimostrano le diverse modalità di traduzione in italiano di tali costruzioni sulla base di alcuni fattori quali: tendenze linguistiche, scorrevolezza del testo, coerenza, consecutio temporum, etc.

TP	TA
1. Искали и находили общее и разное у В. Высоцкого и И.А. Бродского и после выхода нашей книги, в том числе – в спровоцированных ею отзывах и дискуссиях.	1. Sono state cercate e trovate somiglianze e differenze in Vysockij e Brodskij anche dopo l'uscita del nostro libro, nonché grazie alle riflessioni e alle discussioni scaturite da esso.
2. Рассматривалась и пара «Бродский и Ерофеев», которой, в частности, были посвящены несколько работ, написанных автором этих строк.	2. È stata presa in considerazione anche la coppia formata da Brodskij ed Erofeev, alla quale, in particolare, l'autore di queste righe ha dedicato diversi lavori.
3. Прежде всего, в этих работах нас интересовало эссе В.В. Ерофеева «Об Иосифе Бродском», а также – косвенные попытки осмысления сходств и различий творческих индивидуальностей В.В. Ерофеева и И.А. Бродского их современниками и, в частности, знавшей обоих лично и размышлявшей о них О.А. Седаковой.	3. Prima di tutto, tra questi lavori ci ha interessato il saggio di Erofeev Su Iosif Brodskij, così come i tentativi indiretti di comprendere le analogie e le differenze tra le individualità creative di Erofeev e Brodskij intrapresi dai loro contemporanei e, in particolare, da O.A. Sedakova, che conosceva entrambi di persona e ci ha lasciato delle riflessioni su di loro.
4. и написанная В.В. Ерофеевым «поэма» «Подвиг Асхата Зиганшина»: для обоих авторов	4. e il “poema” scritto da Erofeev <i>L'impresa di Aschat Ziganšin</i> . Per entrambi gli autori, l'impresa di

подвиг Зиганшина и его товарищей, проведших сорок девять дней в океане без пресной воды и пищи, а ещё точнее	Ziganšin e dei suoi compagni, che trascorsero quarantanove giorni in mezzo all’oceano senza acqua dolce né cibo, o più precisamente
5. делают явным то обстоятельство, что и «нормальный», «не сумасшедший» мир, окружающий героя, не лишён признаков помешательства	5. rendono chiaro il fatto che anche il mondo “normale”, “non pazzo”, da cui il personaggio è circondato , non è privo di segni di follia
6. мир, стремящийся к бесконечной сложности и неоднозначности, с одной стороны, и мир, стремящийся к предельной простоте, с другой.	6. da un lato un mondo che aspira all’infinita complessità e ambiguità, dall’altro un mondo che aspira alla massima semplicità.

Tabella 6

Nell’esempio n.1 e in parte anche in quello n.4 si è optato per tradurre il costrutto participiale con uno corrispondente in italiano.

Tuttavia, come si può notare nella stragrande maggioranza dei casi (in particolare esempi n.3, 4, 5 e 6), la tendenza dell’italiano è quella di sciogliere le costruzioni participiali e di sostituirle con delle proposizioni secondarie, nel caso qui analizzato, con delle proposizioni relative.

Diverso è, invece, il caso dell’esempio n.2, dove nel TA, per una questione di stile e scorrevolezza, si è optato per omettere il participio, rielaborando parzialmente la frase.

- Prevalenza del sostantivo sul verbo

Oltre a una predilezione per le costruzioni participiali, come si è visto negli esempi riportati nella tabella 10, un altro elemento che sottolinea la formalità del linguaggio dell’articolo e l’utilizzo di un registro alto è dato dalla prevalenza dei sostantivi sulle forme verbali.

Secondo il principio dell’economicità linguistica, teorizzato dal linguista funzionalista André Martinet, «l’essere umano è spinto a minimizzare il sistema del linguaggio, ad ottenere quindi un “miglior risultato funzionale” con il “minore sforzo possibile”».

Tale teoria, confermerebbe anche la tendenza della lingua russa, a utilizzare la forma neutra con terminazione ‘-ie’ in sostituzione delle più complesse forme verbali, come si può vedere negli esempi riportati nella tabella 7.

ТР	ТА
<p>1. Попытка такого сближения была предпринята нами в неосуществлённом</p>	<p>1. Il tentativo di un tale accostamento l'abbiamo proposto in una relazione</p>
<p>2. К сожалению, мы пока не располагаем результатами его изысканий, но несколько не сомневаемся в том, что исследователю удалось обнаружить такие точки сближения двух художников – В.В. Ерофеева и В. Высоцкого, с которых открываются новые горизонты видения каждого из них, и того культурного контекста, в котором они существовали и создавали его своим присутствием.</p>	<p>2. Purtroppo, non abbiamo ancora i risultati delle sue ricerche, ma non abbiamo alcun dubbio che lo studioso sia riuscito a scovare dei punti di convergenza tra i due artisti: Vysockij con Erofeev, da cui si possono aprire nuovi orizzonti di lettura di ognuno di loro e di quel contesto culturale in cui hanno vissuto e che hanno creato con la loro presenza.</p>
<p>3. Надеемся, что и это наше исследование окажется полезным для понимания истинных очертаний того времени</p>	<p>3. Speriamo che anche questo nostro studio sia utile per comprendere i veri contorni dell'epoca</p>
<p>4. В таком случае присвоение фамилий героям происходило по принципу актуализации внутренних семантических ресурсов при одновременном игнорировании факторов, лежащих на поверхности</p>	<p>4. In questo caso, i cognomi assegnati ai protagonisti si baserebbero sul principio di attualizzare le risorse semantiche interne, ignorando contemporaneamente i fattori superficiali</p>
<p>5. Наконец, «диалог» между В. Высоцким и В.В. Ерофеевым заостряет проблему принятия либо сопротивления героя безумному миру. Герой В. Высоцкого, внешне сопротивляясь «сумасшедшему» миру, на деле принимает его законы и уподобляется ему, лишь бы остаться в</p>	<p>5. Infine, il “dialogo” tra Vysockij ed Erofeev solleva il problema dell'accettazione o della resistenza del protagonista al mondo folle. Il personaggio di Vysockij, che si oppone esteriormente al mondo “folle”, in realtà ne accetta le leggi e si assimila ad esso, pur di rimanere in vita, mentre il</p>

живых, тогда как герой В.В. Ерофеева, не заботясь ни о здоровье, ни о сохранении собственной жизни,	personaggio di Erofeev, senza preoccuparsi né della salute né di preservare la propria vita
--	--

Tabella 7

Come si può notare dagli esempi, la traduzione in italiano di questa particolare forma russa non è sempre riconducibile a una forma equivalente, ma lo stesso effetto si può ottenere attraverso una serie di tendenze, tra cui:

- l'utilizzo di un sostantivo (esempio n.1);
- l'utilizzo della forma verbale all'infinito (esempio n.3);
- l'utilizzo di altre forme verbali come il participio (esempio n.4).

Lessico

- Nomi propri

Se nel TP i nomi propri dei personaggi citati, dopo una prima versione iniziale per esteso, compaiono ogni volta con il cognome accompagnato dalla prima lettera del nome e del patronimico abbreviate, nella versione italiana, per evitare di appesantire la lettura, si è optato per fornire la prima versione del nome scritta con le dovute abbreviazioni come dimostra l'esempio n.1 riportato in tabella e tutte le successive soltanto con il cognome, eliminando in toto le abbreviazioni (si veda esempi n.2, 3 e 4). Infatti, sebbene per il russo tale scrittura non risulti marcata, in italiano ricorrere alla costante abbreviazione di parole, o in questo caso di singole lettere, risulterebbe particolarmente marcato e poco scorrevole.

Vale la pena, inoltre, notare che l'autore del TP non sembra rispettare all'interno del testo alcuna coerenza nell'abbreviare i nomi. Come si può vedere dagli esempi riportati in tabella 8, talvolta abbrevia una sola iniziale, talvolta entrambe.

TP	TA
1. Вот это мы и постараемся выяснить в данной работе, героями которой будут В.С. Высоккий, И.А. Бродский и В.В. Ерофеев.	1. È proprio questo che cercheremo di chiarire nel presente articolo, che vede come protagonisti V.S.Vysockij, I.A. Brodskij e V.V. Erofeev.
2. Искали и находили общее и разное у В. Высоцкого и И.А. Бродского	2. Sono state cercate e trovate somiglianze e differenze in Vysockij e Brodskij

3. Идею сопоставить художественные миры В.В. Ерофеева и В.С. Высоцкого также нельзя назвать новой.	3. Anche l'idea di giustapporre i mondi artistici di Erofeev e Vysockij non si può considerare nuova.
4. В результате В. Высоцкий нашёл выход в иронии над реальностью, И.А. Бродский же – в уходе от неё и в поисках «другой» реальности.	4. Così, Vysockij ha trovato una via d'uscita nell'ironizzare sulla realtà, mentre Brodskij lo ha fatto, fuggendo da essa e cercando un'"altra" realtà.

Tabella 8

- Titoli di opere e/o canzoni

ТР	ТА
1. «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»	1. <i>La notte di Valpurga o le orme del comandante</i>
2. «Москва – Петушки»	2. <i>Mosca - Petuški</i>
3. «Подвиг Асхата Зиганшина»	3. <i>L'impresa di Aschat Ziganšin</i>
4. «Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное невероятное" из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи»	4. <i>Lettera alla redazione del programma televisivo "Očevidnoe neverojatnoe" dal manicomio di Kanatčikova Dača.</i>
5. «Горбунов и Горчаков»	5. <i>Gorbunov e Gorčakov</i>

Tabella 9

Nell'esempio n.1 della tabella 9 viene riportato il titolo di un'opera, vale a dire *La notte di Valpurga o Le orme del comandante*, un testo teatrale in cinque atti scritto da Venedikt Erofeev, che venne pubblicato in URSS per la prima volta nel 1989 dalla rivista *Teatr*.

La notte di Valpurga è una festività germanica e scandinava che si celebra nella notte fra il 30 aprile e il 1° maggio. Sebbene il nome derivi da Santa Valpurga di Heidenheim, vissuta nel VIII secolo, le origini di questa festa vanno ricercate nei riti propiziatori in onore della primavera, presenti nella tradizione celtica e germanica. Soprattutto nel folklore germanico, questa notte corrispondeva già alla *Hexennacht* (lett. la notte delle streghe), in cui, stando alle credenze popolari le streghe erano solite ritrovarsi sul monte Brocken, dedicando canti e balli alla luna.

Anche Goethe, nel *Faust* inserisce una scena, intitolata *Walpurgisnacht*, dedicata proprio alla notte di Valpurga.

Per quanto concerne la traduzione, nel TA si è optato per rendere il titolo, utilizzando una traduzione già consolidata in italiano, se pur in una quantità limitata di fonti.

Vale la pena evidenziare come il russo utilizzi, nella seconda parte del titolo, la parola *šagi* (cioè passi), in italiano questa parola è stata resa con orme, facendo, probabilmente, ricorso nella traduzione alla figura retorica della sineddoche.

Anche l'esempio n.2 si riferisce al titolo di un romanzo di Erofeev, in particolar modo a *Mosca – Petuški*, un romanzo ferroviario la cui narrazione si svolge tra la stazione di Mosca e quella di Petuški. Il romanzo circolava clandestinamente dal 1973 e fu pubblicato quello stesso anno in Israele. In Russia fu ammesso ufficialmente e integralmente solo dopo il 1990, diventando uno dei libri più letti⁵⁴.

Si tratta di un romanzo che illustra a pieno l'insofferenza per il regime morente, e il boicottaggio messo in atto dalla popolazione, prendendo in considerazione soprattutto gli alcolizzati.

Per quanto riguarda la traduzione, il titolo, essendo costituito da due toponimi, in parte è stato tradotto in italiano per mezzo di un esonimo, ossia il nome di un toponimo in una lingua che non è quella parlata nel toponimo (Mosca per Москва), mentre il secondo elemento, cioè Petuški, è stato traslitterato.

Come nel caso precedente, così il titolo dell'esempio n.3 riporta nuovamente il titolo di un'opera di Erofeev. In questo caso si tratta di un poema, ispirato ad una vicenda realmente accaduta che vede protagonisti degli eroici marinai che, sotto la guida del sergente minore *Aschat Ziganšin*, sopravvissero per 49 giorni senza cibo e acqua nelle acque dell'Oceano Pacifico.

Anche nella resa di questo titolo, trattandosi di un nome proprio, nel TA si è optato per la traslitterazione.

L'esempio n.4 fa riferimento al titolo di una canzone umoristica di Vladimir Vysockij, composta nel 1977. La canzone descrive la vita quotidiana in un manicomio. Si tratta di uno dei brani maggiormente

⁵⁴ Una particolarità legata a Mosca – Petuški è che per desiderio dell'autore il libro dovesse costare quanto una bottiglia di vodka.

eseguiti dal cantautore negli ultimi anni della sua vita, e molte frasi in esso contenute sono diventate famose quasi come proverbi.

Nel TA si è optato per la traduzione del titolo e la traslitterazione dei nomi propri quali: *Očevidnoe i neverojatnoe* e *Kanatčikova Dača*.

Očevidnoe i neverojatnoe era il nome di un programma televisivo di carattere scientifico, andato in onda dal 1973 al 2012, popolare sia in URSS sia successivamente in Russia, al quale Vysockij si è ispirato per comporre la canzone.

La canzone è strutturata come una “lettera alla redazione”, un fenomeno comune nei mass media dell’URSS, quando un individuo o un gruppo di propria iniziativa decideva di inviare una lettera alla redazione di una pubblicazione periodica o di un programma radiofonico o televisivo con suggerimenti per migliorarne il contenuto.

Nel TA si è optato per servirsi della strategia dell’estraniamento, non traducendo il nome del titolo con un corrispettivo italiano, ma adottando solo la traslitterazione scientifica.

Secondo quanto scrive Salmon: «L’estraniamento si ha quando l’autore si riferisce a qualcosa di ignoto e incomprensibile per il lettore senza fornire spiegazioni al deliberato scopo di suscitare una sensazione di esclusione ed estraneità»⁵⁵.

Il secondo nome proprio, invece, si riferisce a un ospedale psichiatrico nei pressi di San Pietroburgo, che porta il nome del noto psichiatra P.P. Kaščenko e veniva soprannominato *Kanatčikova Dača*, perché si trovava nella località di Kanatčikovo.

Infine, nell’esempio n.5 è riportato il titolo di un’opera di Iosif Brodskij, completata nel 1968. Il poema *Gorbunov e Gorčakov* ha la particolarità di essere costituito sul discorso diretto fatto di dialoghi e monologhi tra i personaggi. Anche in questo caso l’azione si svolge in un ospedale psichiatrico situato a Leningrado.

Trattandosi di due nomi propri di persona, nel TA si è optato per la traslitterazione.

- Passaggi particolarmente significativi per la traduzione

TP	TA
----	----

⁵⁵ Salmon, L. 2017. *Teoria della traduzione*. Milano, FrancoAngeli, pag. 204

<p>1. а во-вторых, и сам мыслит подобным образом, выстраивая бессмысленные ряды, состоящие из «похожих» слов: «закон, загон, полигон, самогон, ветрогон, алкоголь и просто гон»</p>	<p>1. e, in secondo luogo, lui stesso ragiona in modo analogo, costruendo serie prive di senso composte da parole “simili”: «tribuna, radura, runa, semiluna, inopportuna, lacuna e semplicemente una».</p>
---	---

Tabella 10

Nell'esempio n.1 della tabella 10, riportiamo un punto in cui il testo di partenza presentava una problematicità data da un elenco di parole che sono foneticamente simili tra loro. Dato che lo stesso elenco di parole tradotte in italiano, non sarebbe risultato egualmente simile, si è optato per sostituire la sequenza, con altre parole italiane assonanti, affinché anche nel TA si potesse ottenere lo stesso effetto. Tale scelta traduttiva è giustificata dal contenuto dell'articolo stesso, dove subito prima dell'elenco, l'autore afferma esplicitamente che si tratta di serie prive di senso.

- Campo semantico della pazzia

Relativamente a questo articolo si è deciso di stilare un breve glossario contenente una serie di termini legati al campo semantico della pazzia, incontrati *in medias res*, che Perepëlkin ha voluto utilizzare come cardine e snodo nella stesura del suo articolo.

Come si può notare, infatti, già il titolo appare programmatico, in quanto l'autore decide di far incontrare i tre protagonisti, cioè Vysockij, Brodskij ed Erofeev al manicomio.

Il glossario qui riportato è costituito in maniera molto semplicistica e consiste di una tabella formata da tre colonne: nella prima colonna è stato riportato il termine della lingua di partenza, nella seconda colonna si trova la traduzione in italiano, infine, è stata inserita una colonna aggiuntiva per riportare delle considerazioni particolarmente interessanti o significative.

ТР	ТА	
безумие	follia, pazzia	
безумный	folle	
больной	malato	
буйный	violento, furioso	
быть не в себе	essere fuori di sé, essere di fuori	lett. non essere in sé

вменяемость	sanità mentale	
врач	dottore, medico	
вспышка	scatto, impeto	
невменяемость	demenza, pazzia	
обитатель психушки	internato in manicomio	lett. abitante del manicomio обитатель significa abitante психушка, in russo, è il termine colloquiale utilizzato per indicare il manicomio
обострение	aggravamento, acutizzazione, peggioramento	
пациент психиатрической больницы	malato mentale, paziente psichiatrico	lett. paziente dell'ospedale psichiatrico
помешанный	pazzo, matto, alienato	
помешательство	pazzia, follia, squilibrio mentale	
применяемые лекарства	farmaci somministrati	
приступ	attacco, accesso	
психиатрическая больница	ospedale psichiatrico	
психиатрическая лечебница	clinica psichiatrica	
Синдром - Синдром сумасшествия	sindrome - sindrome della pazzia	
сумасшедший	pazzo, matto	
сумасшедший дом	manicomio	
сумасшествие	pazzia	
сходить/ сойти с ума	impazzire, uscire di testa	
умалишённый	squilibrato, alienato mentale, pazzo	

О ТОМ, ЧЕМ БЫЛ ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Autrice

Marija Mikhajlovna Stepanova

Marija Mikhajlovna Stepanova, nasce il 9 giugno 1972 a Mosca, ancora sotto il regime dell'URSS. È una poetessa, scrittrice di prosa e saggista russa e la sua biografia è connessa indissolubilmente alla città di Mosca fin dalla sua nascita. In un'intervista ha dichiarato che la sua famiglia apparteneva agli strati medi dell'*intelligencija* sovietica. Suo padre, infatti, era un restauratore d'arte e fotografo noto negli ambienti artistici. La madre era un'appassionata di letteratura e si dilettava a scrivere e a recitare poesie, interesse che sin dalla tenera età ha certamente avuto la sua influenza su Marija Stepanova, della quale si racconta che già a tre anni sapeva mettere parole in rima.

Dopo essersi laureata presso l'Istituto letterario intitolato a A. M. Gor'kij, dapprima pubblica opere per adolescenti, successivamente debutta con le sue poesie su varie riviste quali *Zerkalo*, *Znamja* e *Novoe literaturnoe obozrenije*, per poi diventare a sua volta caporedattrice dei progetti OpenSpace.ru e Colta.ru. Il suo libro di saggi *Memoria della memoria (Pamjati pamjati)* ha vinto il Big Book Award nel 2018 e nel 2021 è stato inserito nella lista estesa dell'International Booker Prize.

Oggi Marija Stepanova continua a lavorare alla creazione di opere letterarie e giornalistiche, occupandosi di pubblicazioni russe e straniere.

Articolo

L'articolo è stato pubblicato in data 24 luglio 2015 sulla rivista *Kommersant Weekend* n.26.

Il motivo della scelta del presente articolo è legato a tre fattori principali. Il primo è da ricondurre certamente al tema trattato ossia, Vladimir Semënovič Vysockij.

Il secondo si rifà, invece, al contenuto: nell'articolo, infatti, Marija Stepanova propone un paragone *sui generis* tra il *corpus* di opere di Vysockij e la *Divina Commedia* di Dante, alla quale si riferisce citando alcuni elementi e personaggi, adattandoli in modo del tutto innovativo e particolare a un contesto completamente diverso.

Il terzo motivo, infine, è dato dal fatto che l'articolo è stato scritto da una donna e che, quindi, tra i quattro testi selezionati è l'unico a raccontare Vysockij attraverso una voce femminile.

Testo di partenza

24.07.2015, 00:00

На послесмертие поэта

Мария Степанова о том, чем был Владимир Высоцкий

Он умер летом: мы с родителями путешествовали по каким-то северным озерам, костер дымил, приемник трещал, комары тянули свое, над водой стоял чад непонятного горя, и по БиБиСи Окуджава пел:



О Володе Высоцком я песню придумать хотел,
Но дрожала рука, и мотив со стихом не сходился,
Белый аист московский на белое небо взлетел...

Только что я поняла, что все эти тридцать пять лет слушала, а то и подмурлыкивала, “аист” — а слышала и даже видела “ангел”: белый ангел московский, черный ангел московский, взлетел, как у Лермонтова, и на черную землю спустился. Так Высоцкий у меня в уме стал и остался ангелом, а его смерть — событием из какого-то важного космологического ряда: то ли

вознесением, то ли нисхождением во ад, не смертью, а торжественным и необратимым послесмертием, о котором вот уже и поют *голоса*, делая случившееся видимым и всеобщим. Позже, у смертного ложа СССР, когда делили общее наследство, советское и антисоветское, официальное и неподцензурное, на Высоцкого никто особо не претендовал, он со всем своим звуковым и буквенным объемом как бы провалился сквозь пальцы. У него, по сути, нет литературного послесмертия: его нет ни там, где Слуцкий и Самойлов, ни там, где Сатуновский и Вс. Некрасов. Он находится на нейтральной полосе, ничьей земле, на которую, кажется, редко заходят практикующие литераторы, охотно сдавшие его на руки поп-культуре. Его место ничье, его территория нейтральная — и все это очень напоминает его способ жить: проходя сквозь стены, игнорируя советскую реальность.

Когда несколько лет назад “Первый канал” спродюсировал и показал фильм “Высоцкий”, высокобюджетный, рассчитанный на огромную аудиторию байопик о поэте, было понятно, что стихи — последнее, что интересует создателей фильма и его зрителей. Фильм мог бы называться по теперешним образцам “Высоцкий-не-поэт”, несмотря на финальную сцену творческого восторга. Все, что к ней вело,— вся эта хроника трансгрессирующего бомбардировщика, наркотики, война с КГБ, любовь, молитва за всех и каждого, фейерверк великолепных правонарушений и прочая езда по встрече — контур легенды, который подошел бы кому угодно, летчику, рок-звезде, чемпиону мира по боксу. То, что кажется мне самым существенным в судьбе Высоцкого,— дар *говорить голосами*, соединенный с невероятной природной виртуозностью просодии,— в этой, внешней истории вполне второстепенно. Как говорится, мы любим его не за это, и любим навзрыд — достаточно, чтобы сделать его героем блокбастера, почти не задумываясь почему: какое качество, какое свойство делает его эмблемой. Потому что слоган того фильма — “спасибо, что живой” — не теряет актуальности; а в последние два-три года, по мере того, как наша реальность приближается к той, которую знал Высоцкий, он становится живее прежнего.

Высоцкий-миф — не поэт, не актер, не общественный деятель, по крайней мере не та разменная монета этих понятий, что была в ходу тогда или сейчас. Его биография полностью умещается на территории частного, не высовываясь и краешком: и письма в ЦК с просьбой разрешить работать, и вольное перемещение поверх государственных границ, и публикация в “Метрополе” не окрашены в тона поступка, лишены всякой декларативности. Это не “эмиграция”, “противостояние системе”, “андеграунд” — здесь нужен какой-то иной словарь. Его судьба — это единичный случай, пример, несводимый к правилу, но на глазах выросший до низких северных небес. В этой невольной исключительности есть, как подумаешь, нечто утешительное — возвращающее жизни ее натуральный объем и нелинейность, отменяющее

прямое деление на хорошо/плохо. Все, происходившее с Высоцким при жизни, скроено по каким-то особым лекалам и ненавязчиво настаивает на собственной штучности: ни в святцы, ни в страшилки этот сюжет не годится. Он, чего уж там, выглядит довольно уныло в формате классической биографии с цитатами из писем и мосфильмовскими разборками, но сразу набирает крупность, будучи рассказанным в логике волшебной сказки: не гулял с кистенем, зато поймал жар-птицу, царь-девицу, белый мерседес, поехал в Париж, полетел в космос, спел всю правду, разбился на лету. Масштаб легенды, соотносимый разве что с гагаринской, имеет особый — русский, если угодно, — акцент: герою этой сказки отродясь не надо ничего доказывать, отрабатывать, совершать; достаточно просто быть. Ему положено *привлечь к себе любовь пространства*, ничего особенного для этого не делая.

Это голос канала «Россия», каким он хотел бы стать, — глас народа и глас Божий, исходящий равно сверху и снизу, принадлежащий каждому

Истории такого рода проходят обычно по ведомству мифологии; советские семидесятые обеспечивают фигуре Высоцкого особый фон. То, что становление этой биографии происходит не в конфликте с системой, не в коллаборации с нею, а в малолюдной вип-зоне — на территории чистого игнорирования, мешает ей стать предметом для широких выводов и работы над ошибками. Высоцкий — своего рода сноски к основному тексту эпохи; что-то вроде яркого анекдота, рассказанного на ходу. Странным образом эта посмертная неприкаянность не мешает ему оставаться невымываемой частью повседневности, присутствовать на заднем плане большого постсоветского нарратива — тем лучшим другом, который не дождался победы, тем, кому посвящается первый тост. Эта посмертная функция, сделавшая Высоцкого чем-то вроде всеобщего родственника, мужского божества (культ которого разом сложился из песен и ролей, как пазл или слово *вечность*), тем интересней, что божество это не всегда на стороне прямого добра, социальной гигиены и вымытых рук.

Потому что протестантскими добродетелями тут не пахнет; Высоцкий мифа — не герой труда, каким он, видимо, был, а представитель странноватого русского леса, Пугачев из таганского спектакля, цветаевский Вожатый, чернобородый мужик в заячем тулупчике. За его спиной не десять заповедей, а *понятия* — деревенский, солдатский, тюремный, земляной кодекс, который ушел далеко в сторону от кодекса уголовного. По понятиям, в их силовых координатах, выстроен этический императив, которому повинуются, умирая, герои Высоцкого.

И выше всего в этой замкнутой и совершенно прозрачной системе ценится способность к несистемности: воля к трансгрессии, умение перевернуть страницу и расписаться на другой стороне. Не справедливость, а точность (и милость, часто сводящаяся к простой прихоти)

управляют сюжетостроением; каждая рассказанная история — и судьба автора здесь не исключение — набирает инерцию, лишь катясь вниз по наклонной. То, что здесь завораживает, — высокие скорости: сверхпроводимость, дающая иллюзию независимости от законов физики и общежития. Обаяние блатняка, о котором с отвращением пишет Шаламов, имеет, кажется, объяснение в чем-то схожем: блатной мир, как опричнина, существует вне привычных причинно-следственных связей, в режиме исключения из правил. В логике народной песни Ванька-ключник и Ванька-каин — герои первого ряда, недостижимые лица первой полосы. В этой же логике, в меловом круге исключенности и исключительности, говорят о себе герои Высоцкого. Но на смену есенинскому тенору приходит новый тембр, новая артикуляция. Тот, кто говорит словами Высоцкого, кем бы он ни был, человек *авторитета*.

Это ни на что не похожий, твердый, как лестничные перила, голос человека, на которого можно положиться; мужской голос старшего брата, хозяина, отца — *our master's voice*. Эта способность внушать уверенность и обещать защиту спустя тридцать пять лет после физической смерти того, кто поет, пожалуй, может стать источником тревоги. Голос Высоцкого — предельное воплощение чистой, нерассуждающей силы; на языке этой силы он говорит со страной, и стране такое нравится. В некотором смысле эти песни — озвучка, невидимый хор, обеспечивающий саундтрек для всего, что происходит в России вчера, сегодня, завтра, на земле, в небесах и на море. Это голос канала “Россия”, каким он хотел бы стать, — глас народа и глас Божий, исходящий равно сверху и снизу, принадлежащий каждому. Нужно ли говорить, что вера, которую он внушает, никак не противоречит погибельной логике и этике этих — великих — песен.

Потому что обещания, данные *голосом*, не сбываются; каждая из песен Высоцкого исходит в прямом смысле *de profundis*, из точки предельной уязвимости, из обреченности, убитости, потерянности. И черной точкой на белый лист легла та ночка на мою жизнь, а меня в товарный и на восток, выходит, и я напоследок спел “мир вашему дому!”, Валюха крикнул “берегись”, но было поздно, придешь домой — тут ты сидишь. За лицевой стороной (где работают языковые машины, где все звенит, пощелкивая на рифмах, где смешно и лихо закручено) маячит изнанка, на которой видны имена бесконечного мартиролога, перечень одинаковых неудач, одновременное бормотание обыкновенных историй.

Мир, где все совмещено на одной плоскости, где умирают и не могут умереть, где лукоморье накладывается на интерьер хрущевки,— точное описание реальности, не знающей ни небытия, ни воскресенья

Если прослушать подряд, с начала до конца, все записи Высоцкого, от самых ранних, видно, как его поэтика возникает буквально из бессознательного, из тьмы фольклора, из попыток мимикрии под всеобщее, где лучшее достоинство текста — его способность восприниматься как ничей, “народный”. Это свойство — бескомпромиссный, нерассуждающий демократизм, отказ делать выбор между “Таганкой” и “Большим Каретным”, своим и чужим, персональным и имперсональным — то, что дает корпусу текстов Высоцкого такой размах. Станным образом, здесь исподволь реализовался советский проект, осуществилась мечта о *праве голоса*: о неизбирательной, равной для всех возможности быть услышанным, замеченным, принятым во внимание. Эта мечта (о хоре, в котором было бы видно и слышно каждого из поющих) — перешла от “150 000 000” Маяковского к Платонову и Зощенко и совсем уже истончилась к советским шестидесятым с их ритуальной легкостью самоотождествления (я голя, я мэрлин, я бетонщица буртова нюшка). У Высоцкого она трансформируется в грандиозный памятник современному состоянию, во что-то вроде фотопроекта Августа Зандера с его людьми XX века, где студент, крестьянин, врач, циркач предстательствуют перед объективом за невидимые множества.

Здесь снова, как давным-давно, становится важной мелическая природа поэзии. Недостаточно дать слово другому, надо стать им — и дать ему стать тобой, поставить ему на службу собственный голосовой аппарат, говорить за него, позволить ему говорить за себя, стереть границы, стереть себя, уничтожиться во имя того, кто говорит. Так уничтожали собственную речь во имя новой, *будущей* Зощенко и Бабель, чревовещатели героического времени. У Высоцкого другая задача: он описывает/имперсонировывает другую, оптовую эпоху, когда штучность стирается перед типовым, а будущее вызывает законное недоверие. Новая речь невозможна, еще невозможней — чужая: больше нет никакой разницы между тобой и мной, живыми и мертвыми, людьми и механизмами. Их голоса неотличимы и неотделимы от твоего. Хор набирает силу.

Так говорит Москва, разговаривает Россия — монолитные 86 процентов и непонятные 14 запевают одним голосом, снайпер, тапер, шофер, иноходец, ванька с зинкой, як-истребитель. Отсутствие разницы между одушевленным и неодушевленным здесь принципиально, потому что все эти монологи не знают износа — длятся и длятся, не кончаются никогда, как никогда не кончается для Высоцкого последняя война. Она единственная константа его мира, о которой даже не надо напоминать, настолько явно и настойчиво она присутствует даже в тех текстах, где о ней ни слова. Это, конечно, в природе поздней советской культуры, где к военному опыту обращаются как к единственно реальному, воспроизводят, как священный текст. Но *огромный очерк* Высоцкого, его непреднамеренный опус магнум, выстроен как

альтернатива советскому универсуму, новая сборка из старых комплектующих — где все временные пласты существуют одновременно, дополняя и перекрывая друг друга: “Я сидел, как в окопе под Курской дугой, / Там, где был капитан старшиною”. Война здесь оказывается своего рода смысловым ядром, центром притяжения, неисполненным и неисполнимым обещанием смерти. В универсуме Высоцкого смерти нет: она длится бесконечно, и его главная строчка “Наши мертвые нас не оставят в беде” раздвигается еще шире, как поймешь, что речь идет о посмертии.

Мир, где все совмещено на одной плоскости, где умирают и не могут умереть, где лукоморье накладывается на интерьер хрущевки,— точное описание реальности, не знающей ни небытия, ни воскресенья. Больше всего его устройство похоже на голливудский фильм, где герой знает о жизни все, кроме того, что он сам давно покойник. Песни Высоцкого — чистой воды документалистика, советская “Божественная комедия”, главное свойство которой — сочетание точности и слепоты в одном рассказчике. Место, описываемое здесь, не похоже ни на одно другое, и уж совсем ни на что не похож тот, кто говорит. Описать это можно, наверное, так: если бы Вергилий ходил по аду один, сам себя спрашивал, сам себе отвечал, но не знал, ни что это страна мертвых, ни что сам он здесь прописан, ни что адом дело не кончается. Ад, не ведающий, что он такое, не знающий рая и чистилища, плоский, не имеющий рельефа ад, бесшовно переходящий в себя же:

Чур меня самого! Наважденье, знакомое что-то,—
Неродящий пустырь и сплошное ничто — беспредел,
И среди ничего возвышались литые вдантеорота,
И этап-богатырь — тысяч пять — на коленках сидел.

В страшном стихотворении про этап и райские яблоки спастись из рая-зоны можно только погибая еще и еще раз: смерть оказывается эквивалентом государственной границы, способом перехода, но никогда — подлинным выходом: *кругом пятьсот, ищу я выход из ворот, но нет его, есть только вход, и то не тот*. Ад Высоцкого — место без КПП, исход здесь не предусмотрен. Есть лишь его заменители, способы вечность проводить — и они те же, что в аду Дантовом, это бесконечные рассказы о себе и бесцельное движение. Песня, где *ангелы поют такими злыми голосами* и кони вечно мчатся по воздуху над обрывом, как Паоло и Франческа во втором круге, как цветаевские Маруся с Молодцем, летящие в огонь-синь,— лишь одна из множества текстов о движении, не знающем ни цели, ни срока, только плоскую среднерусскую бесконечность.

Там говорит Москва, разговаривает Россия — монолитные 86 процентов и непонятные 14 запевают одним голосом, снайпер, тапер, шофер, иноходец, ванька с зинкой, як-истребитель

В конце семидесятых Высоцкий писал Михаилу Шемякину: “Я, Миша, много суечусь не по творчеству, к сожалению, а по всяким бытовым делам, своим и чужим. Поэтому бывают у меня совсем уж мрачные минуты и настроения, пишу мало, играю в кино без особого интереса; видно, уже надоело прикидываться, а самовыражаться могу только в стихах, песнях и вообще писании, да на это — самое главное — и времени как раз не хватает. Только во сне вижу часто, что сижу за столом, и лист передо мной, и все складно выходит — в рифму, зло, отчаянно и смешно”.

“В рифму” как свидетельство *складности*, творческой удачи — здесь есть особого рода робость, это слова человека нетекстового, вовеки удивленного: надо же, рифмуется! Это странно контрастирует с головокружительными рифмами Высоцкого, с ощущением органической, почти животной, ладности, исходящей от каждого его стиха. Казалось бы, это не должно вызывать никаких сомнений, как не сомневается мастер в своем наборе умных инструментов. Но самоощущение Высоцкого предельно далеко от идеи литературного профессионализма: как бы сам он ни тяготился этим, его текст, как и его жизнь, существует вне литературы, против ее коллективной шерсти — не совпадает с нашими ожиданиями, зависает и длится, дышит где хочет.

Равнодушие поэтов и поэзии к стихам Высоцкого (даже высокая оценка Бродского, который писал и говорил о его смерти как о невосполнимой потере для языка, устроена сложнее, чем кажется — и начинается с обязательных оговорок) не так уж удивительно. То, как Высоцкий настаивал на себе-поэте, только мешает понять, в чем дело, так же как его невероятный версификационный дар, сравнимый по степени *уступчивости речи* разве что с Цветаевским. Километры песен, написанные им, имеют не двойную, а тройную природу: по замыслу и охвату это не стихи, а проза, ее задачи и ее способ иметь дело с реальностью; не Галич и Окуджава, а Шаламов и Даниил Андреев. Получилось что-то вроде “Розы Мира”, написанной против собственной воли, вне визионерского жара — и поэтому с большей точностью и безысходностью, безо всяких небесных кремлей — и погруженной в реальность шаламовских рассказов. Полный корпус песен Высоцкого замещает собой эпос второй половины XX века, его окопы Сталинграда и красные колеса, и заезжает далеко в нашу сегодняшнюю повседневность. Для понимания *гибридной архаики*, накрывающей нас сегодня, важнее текста, кажется, нет.

Мария Степанова

Testo di arrivo

24.07.2015, 00:00

Sull'aldilà del poeta

Marija Stepanova racconta chi fu Vladimir Vysockij

Morì d'estate: io e i miei genitori eravamo in vacanza sui laghi del nord, il fumo si alzava dal fuoco del campeggio, la radio gracchiava, le zanzare facevano il loro, sulla superficie dell'acqua aleggiava una caligine di incomprensibile dolore e Okudžava cantava alla BBC:

Su Volodja Vysockij volevo comporre una canzone,
Ma la mano mi tremava e la melodia non combaciava con le strofe,
La cicogna bianca di Mosca ha spiccato il volo nel celeste candore...

Proprio ora ho realizzato che per tutti questi trentacinque anni ho sempre sentito, o addirittura canticchiato: "cicogna", ma, ascoltando, in realtà, mi immaginavo un angelo, l'angelo bianco di Mosca, l'angelo nero di Mosca, che, come in Lermontov, spiccava il volo e scendeva sulla terra infausta. Così nella mia mente Vysockij divenne e rimase un angelo e la sua morte fu un evento di portata cosmologica: O un'ascensione o una discesa agli inferi, in ogni caso non la morte, ma una solenne e irreversibile vita dopo la morte, di cui ecco che anche le voci stanno ormai cantando, rendendo tangibile e universale l'accaduto.

Più tardi, sul letto di morte dell'URSS, quando l'eredità comune, sovietica e antisovietica, ufficiale e non censurata, veniva divisa, nessuno avanzava particolari pretese su Vysockij, che, insieme a tutto il suo repertorio di suoi suoni e di parole, sembrava come se stesse scivolando via tra le dita.

Di fatto, non ha un posto nell'aldilà letterario: non risiede né dove sono Sluckji e Samoylov, né dove sono collocati Satunovskij e Vsevolod Nekrasov. Si trova in una zona neutra, una terra di nessuno, in cui i letterati mestieranti, che lo hanno con piacere scaricato nelle mani della cultura pop, sembrano entrare raramente. La sua è una terra di nessuno, il suo è un territorio neutrale e il tutto ricorda molto il suo modo di vivere: passare attraverso i muri, ignorando la realtà sovietica.

Quando qualche anno fa *Pervyj kanal*, la principale emittente televisiva statale, produsse e trasmise il film "Vysockij", un biopic sul poeta, realizzato con un alto budget e rivolto a un vasto pubblico, fu chiaro che la poesia era l'ultima cosa che interessava ai cineasti e agli spettatori. Secondo gli standard

odierni, il film avrebbe potuto intitolarsi “Vysockij il non poeta”, nonostante la scena finale di estasi creativa. Tutto quello che precede questa scena – l’intera cronaca del teppista trasgressivo, le droghe, la guerra con il KGB, l’amore, le preghiere per tutti e tutto, la pirotecnia di reati e l’ennesimo viaggio in direzione ostinata e contraria – delinea il profilo di una leggenda, che si adatterebbe bene a chiunque: un aviatore, una rock star o un campione del mondo di boxe. L’aspetto che mi sembra più essenziale nel destino di Vysockij, il talento di comunicare con la voce, unito a un incredibile virtuosismo naturale per la prosodia, in questa storia superficiale è del tutto secondario. Come si suol dire, non lo amiamo per questo, ma lo amiamo moltissimo, quanto basta per farne un eroe da blockbuster, senza quasi pensare al perché, a quale qualità o quale caratteristica lo renda un emblema. Perché lo slogan, “grazie di essere ancora vivo”, contenuto nel titolo di quel film, continua a essere attuale; e negli ultimi due o tre anni, man mano che la nostra realtà si è avvicinata a quella conosciuta da Vysockij, lui è diventato più vivo che mai.

Il mito Vysockij non è un poeta, non è un attore e non è un personaggio pubblico, se non altro non lo è nell’accezione commerciale di queste definizioni in voga allora o adesso. La sua biografia si inserisce interamente nel territorio della sfera privata, senza uscirne nemmeno un po’: sia le lettere al Comitato Centrale del PCUS per chiedere il permesso di lavorare, sia la libera circolazione oltre i confini nazionali, sia le pubblicazioni sull’almanacco *Metropol’* non avevano la pura tonalità del gesto plateale ed erano prive di qualunque effetto dichiarativo. Non si tratta di “emigrazione”, “scontro con il sistema” o “cultura underground”, qui c’è bisogno di ricorrere a un altro tipo di vocabolario.

Il suo destino è un caso isolato, un esempio, non riconducibile a una regola, ma che, a vista d’occhio, si è innalzato fino ai bassi cieli del nord. Viene da pensare che ci sia un qualcosa di confortante in questa singolarità involontaria, che restituisce alla vita il proprio volume naturale e la non linearità, abolendo il confine netto tra il bene e il male. Tutto quello che è accaduto a Vysockij mentre era in vita è modellato su stampi esclusivi e sottolinea che si tratta di un pezzo unico: la sua storia non si adatta né a un menologio, né a un racconto dell’orrore. E per di più, sembra piuttosto deprimente nel formato della classica biografia contenente le citazioni tratte dalle lettere e dalle faide interne alla Mosfil’m. Tuttavia, all’improvviso guadagna in grandezza, essendo raccontato secondo la logica della fiaba: non se ne andava in giro con il mazzafrusto, ma prese la fenice, la zarina, la Mercedes bianca, andò a Parigi, volò nello spazio, cantò tutta la verità e il suo volo fu interrotto. La portata della leggenda, paragonabile solo a quella di Gagarin, ha un accento particolare, proprio russo, se vogliamo: l’eroe di questa fiaba non ha bisogno di dimostrare nulla né di escogitare qualcosa o di realizzarlo; è sufficiente che esista. Il suo destino è quello di attirare su di sé l’amore dello spazio, senza far nulla di speciale in cambio.

Questa è la voce del canale Russia, come avrebbe voluto diventare, il verbo del popolo e il verbo di Dio, proveniente sia dall'alto che dal basso in egual modo, e appartenente a tutti.

Storie di questo tipo appartengono di solito alla mitologia; gli anni Settanta sovietici inseriscono la figura di Vysockij su uno sfondo particolare. Il fatto che la stesura di questa biografia non avvenga né in conflitto con il sistema né in collaborazione con esso, bensì in un'area VIP scarsamente popolata, in un territorio di pura indifferenza, impedisce che essa possa diventare oggetto di conclusioni generali e di un lavoro basato sulle revisioni. Vysockij rappresenta una sorta di nota a piè pagina del testo principale dell'epoca; una specie di aneddoto brillante raccontato sul momento. Stranamente, questa inadeguatezza postuma non gli impedisce di rimanere una parte indelebile della vita quotidiana e di essere presente sullo sfondo della grande narrazione post-sovietica, come se fosse quel migliore amico che non è campato abbastanza per ottenere la vittoria, lo stesso a cui viene dedicato il primo brindisi. Questa funzione postuma, che ha reso Vysockij una specie di parente universale, una divinità maschile (il cui culto si è manifestato contemporaneamente con canzoni e ruoli cinematografici e teatrali, come un puzzle o la parola eternità), risulta ancora più interessante, poiché tale divinità non è sempre schierata dalla parte del bene incondizionato, della salute pubblica e delle mani ben pulite.

Perché qui non c'è traccia di virtù protestanti; il Vysockij del mito non è un eroe del lavoro, come a quanto pare era, ma un rappresentante della stramba foresta russa, il Pugačëv della rappresentazione nel teatro della Taganka, la Guida di Marina Cvetaeva, un uomo dalla barba nera con un piccolo *tulup* di pelliccia di lepre. Sulle sue spalle non ha i dieci comandamenti, ma concetti come il codice del villaggio, del soldato, della prigionia e della terra, che sono molto lontani dal codice penale. Sulla base di questi concetti nelle loro coordinate forti, è costruito l'imperativo etico al quale, morendo, obbediscono i personaggi di Vysockij.

E in questo sistema chiuso e completamente trasparente, più di ogni altra cosa, si apprezza la capacità di essere asistematici: la volontà di trasgredire, la capacità di voltare pagina e metterci la firma. A governare la narrazione non è la giustizia ma la precisione (e la benevolenza, spesso ridotta a mero capriccio); ogni storia raccontata, e il destino dell'autore in questo caso non fa eccezione, acquista inerzia, per poi rotolare in discesa. Ciò che qui affascina è l'alta velocità: la superconduttività, che dà un'illusione di indipendenza dalle leggi della fisica e della vita sociale. Il fascino del *blatnjak*, di cui Šalamov scrive con disgusto, sembra avere una spiegazione in qualche modo simile: il mondo della *blatnaja pesnja*, così come l'*opričnina*, esiste al di fuori delle usuali relazioni causa-effetto, in modalità di eccezione alla regola. Nella logica della canzone popolare, Van'ka il dispensiere e Van'ka

Kain sono eroi di primo ordine, volti irraggiungibili da prima pagina. In questa stessa logica, in un cerchio di gesso di esclusione ed eccezionalità, gli eroi di Vysockij parlano di sé stessi. Tuttavia, a sostituire il tenore eseniniano c'è un nuovo timbro, una nuova articolazione. Colui che parla attraverso le parole di Vysockij, chiunque egli sia, è un uomo pieno di autorità.

È una voce diversa da qualunque altra, dura come una ringhiera, la voce di un uomo su cui si può contare; la voce maschile di un fratello maggiore, un padrone, un padre – our master's voice. Questa capacità di ispirare fiducia e di promettere protezione trentacinque anni dopo la morte fisica di colui che canta può forse costituire una fonte di angoscia. La voce di Vysockij è la massima incarnazione della forza pura e sconsiderata; nella lingua di questa forza lui parla con il paese, e al paese questo piace. In un certo senso, queste canzoni sono una voce fuoricampo, un coro invisibile che fornisce la colonna sonora di tutto ciò che è accaduto accade e accadrà in Russia ieri, oggi e domani, sulla terra, nei cieli e nel mare. Questa è la voce del canale Russia, come avrebbe voluto essere, il verbo del popolo e il verbo di Dio, proveniente sia dall'alto che dal basso in egual modo, e che appartiene a tutti. Non è nemmeno il caso di aggiungere che la fede che egli ispira non contraddice in alcun modo la logica di rovina e l'etica di queste, grandi, canzoni.

Perché le promesse fatte dalla *voce* non si avverano; ogni canzone di Vysockij proviene letteralmente de profundis, da un punto di estrema vulnerabilità, dalla condanna, dall'uccisione, dalla perdita. E una macchia nera, come su un lenzuolo bianco, rimase quella notte sulla mia vita, e io, finii su un vagone merci diretto a est, in conclusione cantai “pace alla vostra casa!”, e Valjukha gridò “stai attento!”, ma era troppo tardi, torno a casa e mi butto sul divano. Dietro il lato anteriore (dove girano gli ingranaggi linguistici, dove tutto tintinna, battendo sulle rime, dove tutto è divertente e meravigliosamente contorto) si profila il rovescio della medaglia, che mostra i nomi di un martirologio senza fine, un elenco di fallimenti uguali l'uno all'altro e il borbottio simultaneo di storie banali.

Un mondo dove tutto è giustapposto su un unico piano, dove si muore e non si può morire, dove la baia si sovrappone agli interni di una *chruščëvka*: una descrizione accurata di una realtà che non conosce né inesistenza né resurrezione.

Se si ascoltano per intero le registrazioni di Vysockij a partire dalle prime fino alle ultime, sin dalle primissime si può vedere come la sua poetica emerga letteralmente dall'inconscio, dall'oscurità del folklore, dai tentativi di imitare l'universale, dove la migliore qualità del testo è la sua capacità di

essere percepita come di nessuno, “del popolo”. È proprio questa qualità, una democraticità intransigente e non giudicante, il rifiuto di fare una scelta tra la Taganka e il Bol’šoj Karetnij, tra il proprio e l’alieno, tra il personale e l’impersonale, che conferisce al *corpus* dei testi di Vysockij una così vasta portata. In uno strano modo, è qui che a mano a mano si è realizzato il progetto sovietico, si è avverato il sogno del diritto di voto, la possibilità indiscriminata e uguale per tutti di essere ascoltati, notati e presi in considerazione. Questo sogno (di un coro in cui si sarebbe visto e udito ogni cantante) è passato dai 150.000.000 di Majakovskij, a Platonov e poi a Zoščenko, fino ad affievolirsi del tutto già negli anni Sessanta sovietici per la loro facilità ritualistica di auto-identificazione (Io sono Goja, io sono Merlino, io sono la lavoratrice del cemento, Burtova Njuška). Vysockij, invece, lo trasforma in un grandioso monumento allo stato attuale, in qualcosa di simile al progetto fotografico di August Sander con i suoi *Uomini del Ventesimo secolo*, dove uno studente, un contadino, un medico, un circense intercedono per la moltitudine invisibile davanti all’obiettivo.

Qui di nuovo, come nell’antichità, la natura melica della poesia diventa importante. Non basta dare la parola a un altro, bisogna diventare costui, e lasciare che egli diventi te, mettere il proprio apparato vocale al suo servizio, parlare per lui, lasciarlo parlare per sé, eliminare i confini, annullarsi, annientarsi in nome di colui che parla. È così che hanno distrutto il loro stesso linguaggio in nome di uno nuovo e futuro, Zoščenko e Babel’, i ventriloqui dei tempi eroici. Tuttavia, a Vysockij spetta un compito diverso: egli sta interpretando un’altra epoca, l’epoca dell’ingrosso, in cui il singolo dettaglio sparisce di fronte allo standard e il futuro suscita una legittima sfiducia. Un nuovo linguaggio è impossibile, ancora più impossibile lo è uno sconosciuto: non esiste più alcuna differenza tra il me e il te, tra i vivi e i morti, tra gli umani e le macchine. Le loro voci sono indistinguibili e inseparabili dalle vostre. Il coro acquista forza.

Così parla Mosca, parla la Russia; il monolitico 86 per cento e l’incomprensibile 14 per cento intonano a una sola voce le canzoni: cecchino, pianista di cabaret, autista, cavallo al galoppo, Van’ka e Zinka e caccia Jak. La mancanza di distinzione tra l’animato e l’inanimato diventa cruciale qui, perché tutti questi monologhi non conoscono usura: durano e durano, senza mai finire, così come per Vysockij non si è mai conclusa l’ultima guerra. È questa la sola costante del suo mondo, che non ha nemmeno bisogno di essere ricordata, essendo così chiaramente e costantemente presente anche in quei testi dove non se ne fa menzione. Questo atteggiamento è, certamente, connaturato alla cultura tardo-sovietica, dove ci si riferisce all’esperienza della guerra come all’unica realtà possibile e la si riproduce sotto forma di testo sacro. Ma l’enorme compendio di Vysockij, il suo involontario *magnum opus*, è costruito come un’alternativa all’universo sovietico, un nuovo assemblaggio di vecchie

componenti, nel quale tutti gli strati temporali esistono simultaneamente, completandosi e intersecandosi: “Ero seduto come nella trincea della battaglia di Kursk, / Là, dove il capitano era ancora sergente maggiore”. Qui, la guerra risulta essere una sorta di nucleo semantico, un centro di gravitazione, una promessa di morte non mantenuta e non mantenibile. Non esiste la morte nell’universo di Vysockij: essa si protrae per un tempo indefinito e il suo verso principale: “I nostri morti non ci volteranno le spalle” tende a espandersi ancora di più quando ci si rende conto che si tratta di *post mortem*.

Un mondo dove tutto è giustapposto su un unico piano, dove si muore e non si può morire, dove la baia si sovrappone agli interni di una *chruščëvka*: una descrizione accurata di una realtà che non conosce né inesistenza né resurrezione. Il suo meccanismo assomiglia più che altro a un film hollywoodiano, dove l’eroe sa tutto della vita tranne il fatto che lui stesso è morto da tempo. Le canzoni di Vysockij sono un documentario allo stato puro, una *Divina Commedia* sovietica, la cui caratteristica principale è la combinazione di precisione e cecità in un solo narratore. Il luogo descritto qui è diverso da qualsiasi altro, ed è sicuramente diverso da qualsiasi cosa sia chi parla. Forse il tutto si potrebbe descrivere come se Virgilio camminasse da solo attraverso l’Inferno, interrogando sé stesso, rispondendosi, ma senza sapere che quella è la terra dei morti, né che lui stesso vi è destinato, né che tutto finisce con l’Inferno. Un inferno che non sa di esserlo, che non conosce né il paradiso né il purgatorio, un inferno piatto e senza sollievo, privo di soluzione di continuità nella transizione verso sé stesso:

Che ce ne scampi e liberi! Un’ossessione, qualcosa di familiare,
Terra sterile abbandonata, nulla di nulla, anarchia totale
In mezzo al nulla un enorme cancello in ferro battuto si ergeva,
E una folla di detenuti, sui cinquemila, in ginocchio si metteva.

Nella tragica poesia sui detenuti e sulle mele del paradiso, è possibile salvarsi dal paradiso-gulag soltanto morendo ancora e continuando a morire: la morte risulta essere l’equivalente di un confine di stato, un modo per attraversare, ma mai una vera e propria via d’uscita: *tutt’intorno cinquecento km di deserto, cerco una via d’uscita dal cancello, ma non c’è, c’è solo un’entrata, ed è quella sbagliata*. L’inferno di Vysockij è un luogo senza posto di frontiera, qui l’uscita non è prevista. Ci sono solo i suoi sostituti, cioè, modi di trascorrere l’eternità e sono gli stessi dell’inferno dantesco, l’infinito parlare di sé stessi e del movimento senza meta. Una canzone, dove gli angeli cantano con voci così rabbiose e i cavalli sono sempre lanciati nell’aria sopra l’abisso, così come Paolo e Francesca nel secondo cerchio o come *Marusja e il ragazzo* di Marina Cvetaeva che volano

nell'azzurro infuocato, sono solo uno dei tanti testi di un movimento che non conosce né meta né tempo, solo la piatta infinità della Russia centrale.

Là parla Mosca, parla la Russia; il monolitico 86 per cento e l'incomprensibile 14 per cento intonano a una sola voce le canzoni: cecchino, pianista di cabaret, autista, cavallo al galoppo, Van'ka e Zinka e caccia Jak.

Alla fine degli anni Settanta, Vysockij scrisse a Mikhail Šemjakin: "Io, Miša, purtroppo non mi do molto da fare per la creatività, ma per ogni sorta di questioni pratiche, mie e degli altri. Per questo a volte ho momenti e stati d'animo molto cupi, scrivo poco e al cinema recito senza troppo interesse; è evidente che sono già stufo di fingere e riesco a esprimermi solo con le poesie, le canzoni e la scrittura in generale, e per questo, che è la cosa più importante, il tempo non mi basta mai. Solo nei miei sogni mi vedo spesso seduto a un tavolo con un foglio davanti e tutto mi riesce bene: in rima, in modo rabbioso, disperato e divertente".

"In rima" come testimonianza di armonia di forme, di successo creativo: qui emerge un particolare tipo di timidezza, sono le parole di una persona non costruita, perennemente stupita: guarda un po', fa rima! Si tratta di uno strano contrasto con le rime vertiginose di Vysocky e con la sensazione di armonia organica, quasi animale, che emerge da ogni suo verso. Sembrerebbe che questo non debba sollevare alcun dubbio, così come un artigiano non dubita dell'efficacia dei suoi strumenti. Tuttavia, la percezione di Vysockij è estremamente lontana dall'idea di professionismo letterario: per quanto lui stesso possa esserne attratto, il suo testo, come la sua vita, esiste al di fuori della letteratura, le fa il contropelo, non corrisponde alle nostre aspettative, rimane a mezz'aria e perdura, respirando dove vuole.

L'indifferenza dei poeti e della poesia verso le opere di Vysockij, (anche il grande elogio di Brodskij, che ha scritto e parlato della sua morte come di una perdita incolmabile per il linguaggio, è più complesso di quanto sembri e inizia con dei distinguo), non è poi così sorprendente.

Il modo in cui Vysockij teneva a essere definito poeta non fa che ostacolare la comprensione di cosa fosse veramente, così come il suo incredibile dono di versificare, paragonabile per il grado di duttilità del discorso solo a quello di Marina Cvetaeva. I chilometri di canzoni che ha scritto non hanno una doppia ma una tripla natura: come concezione e portata, non sono poesia ma prosa, come obiettivi e modo di affrontare la realtà; non Galič e Okudžava ma Šalamov e Daniil Andreev. Il risultato è qualcosa di simile a *La rosa del mondo*, scritta a propria insaputa, fuori dal calore visionario, quindi, con maggiore precisione e desolazione, senza alcun cremlino celeste e immersa nella realtà dei

racconti di Šalamov. Il *corpus* completo delle canzoni di Vysockij fa le veci dell'epica della seconda metà del XX secolo, da Viktor Nekrasov ad Aleksandr Solženicyn, e si spinge lontano, fino a noi e alla quotidianità. Per capire l'arcaicità ibrida che ci travolge oggi, non sembra esserci un testo più importante.

Marija Stepanova

Commento alla traduzione

Già a partire dal titolo, vediamo come questo articolo appaia estremamente significativo.

L'autrice, forse in maniera deliberata, inizia scrivendo: о том, чем был Владимир Высоцкий e non о том, кем был Владимир Высоцкий, e cioè non scrive: Chi fu Vladimir Vysockij, ma Cosa fu Vladimir Vysockij, volendo inconsciamente già da qui spingersi verso qualcosa che va oltre il tangibile e l'umano.

Infatti, più avanti nel testo Marija Stepanova arriverà a paragonare il *corpus* di opere di Vysockij addirittura alla *Divina Commedia* dantesca: «Le canzoni di Vysockij sono un documentario allo stato puro, una *Divina Commedia* sovietica, la cui caratteristica principale è la combinazione di precisione e cecità in un solo narratore».

Morfosintassi

- Costruzioni participiali e gerundi

Come si può vedere dagli esempi riportati nella tabella 15, l'articolo qui analizzato è costellato da costrutti participiali e gerundi.

TP	TA
1. делая случившееся видимым и всеобщим	1. rendendo tangibile e universale l' accaduto
2. на которую, кажется, редко заходят практикующие литераторы, охотно сдавшие его на руки поп-культуре.	2. in cui i letterati mestieranti , che lo hanno con piacere scaricato nelle mani della cultura pop, sembrano entrare raramente
3. игнорируя советскую реальность	3. ignorando la realtà sovietica
4. почти не задумываясь почему	4. senza quasi pensare al perché
5. но на глазах выросший до низких северных небес.	5. ma che , a vista d'occhio, si è innalzato fino ai bassi cieli del nord
6. возвращающее жизни ее натуральный объем и нелинейность, отменяющее прямое деление на	6. che restituisce alla vita il proprio volume naturale e la non linearità, abolendo il confine netto tra il bene e il

хорошо/плохо. Все, происходившее с Высоцким при жизни	male. Tutto quello che è accaduto a Vysockij mentre era in vita
---	---

Tabella 11

Nell'esempio n.1 della tabella 11 vediamo la presenza sia di un gerundio sia di un participio.

In entrambe le lingue si può notare una corrispondenza, definibile 1 a 1.

Infatti, il gerundio del TP anche in italiano è stato reso come tale, mentre il participio, che in russo si trova alla forma neutra, è stato reso nel TA con un sostantivo derivante a sua volta dalla forma del participio passato.

Nell'esempio n.3 siamo in presenza della costruzione russa formata dalla negazione *ne* + gerundio che corrisponde alla costruzione italiana senza + infinito.

Da tutti gli altri esempi riportati in tabella 11 possiamo riassumere due principali tendenze nella traduzione:

- utilizzo di un participio corrispondente in italiano
 - sostituzione del participio con una proposizione secondaria, principalmente relativa (esempio n.5)
- Aggettivo vs sostantivo

In questo articolo un altro elemento particolarmente interessante è dato dalla tendenza del russo di utilizzare aggettivi creati a partire da dei sostantivi e in particolare dai nomi propri. Più precisamente il russo dispone del suffisso derivazionale produttivo '-sk', che permette di creare aggettivi denominali di relazione a partire da quasi tutti i nomi propri.

Non è lo stesso per l'italiano, che invece tende a riportare questi particolari aggettivi alla forma del sostantivo.

Nella tabella 12 sono riportati alcuni esempi di questa tendenza.

TP	TA
1. и мосфильмовскими разборками	1. e dalle faide interne alla Mosfil'm .
2. Масштаб легенды, соотносимый разве что с гагаринской	2. La portata della leggenda, paragonabile solo a quella di Gagarin
3. цветаевский Вожатый	3. la Guida di Marina Cvetaeva

4. Пугачев из таганского спектакля	4. il Pugačëv della rappresentazione nel teatro della Taganka
5. Но на смену есенинскому тенору приходит новый тембр, новая артикуляция.	5. Tuttavia, a sostituire il tenore eseniniano c'è un nuovo timbro, una nuova articolazione
6. как цветаевские Маруся с Молодцем,	6. come <i>Marusja e il ragazzo di Marina Cvetaeva</i>

Tabella 12

In quasi tutti i casi soprariportati è evidente come in italiano sia necessario utilizzare un sintagma preposizionale per rendere l'aggettivo russo, formato a partire da un nome proprio di cosa o di persona.

Fa, invece, eccezione l'esempio n.5 dove, anche in italiano si è riusciti a creare un aggettivo a partire da un nome proprio.

Lessico

- Sigle

TP	TA
1. ЦК	1. Comitato Centrale del PCUS

Tabella 13

Nell'esempio n.1 compare la sigla russa ЦК che sta per Comitato Centrale (*Central'nyj komitet*).

Nel testo di arrivo si è optato per scrivere per esteso la sigla e inserire una breve esplicitazione sotto forma di sigla.

- Titoli o testi di opere e/o canzoni

TP	TA
1. О Володе Высоцком я песню придумать хотел, Но дрожала рука, и мотив со стихом не сходился,	1. Su Volodja Vysockij volevo comporre una canzone, Ma la mano mi tremava e la melodia non combaciava con le strofe,

Белый аист московский на белое небо взлетел...	La cicogna bianca di Mosca ha spiccato il volo nel celeste candore...
2. во что-то вроде фотопроекта Августа Зандера с его людьми XX века , где студент, крестьянин, врач, циркач предстательствуют перед объективом за невидимые множества.	2. in qualcosa di simile al progetto fotografico di August Sander con i suoi <i>Uomini del Ventesimo Secolo</i> , dove uno studente, un contadino, un medico, un circense intercedono per la moltitudine invisibile davanti all'obiettivo.
3. и публикация в “ Метрополе ” не окрашены в тона поступка, лишены всякой декларативности.	3. sia le pubblicazioni sull' almanacco <i>Metropol'</i> non avevano la pura tonalità del gesto plateale ed erano prive di qualunque effetto dichiarativo.
4. Получилось что-то вроде “ Розы Мира ”, написанной против собственной воли, вне визионерского жара — и поэтому с большей точностью и безысходностью	4. Il risultato è qualcosa di simile a <i>La rosa</i> <i>del mondo</i> , scritta a propria insaputa, fuori dal calore visionario, quindi, con maggiore precisione e desolazione

Tabella 14

Nell'esempio n.1 è riportato parte di un testo di una canzone di Bulat Okudžava dedicata a Vysockij e, in particolare, alla sua scomparsa.

Nella ballata sono presenti alcune figure allegoriche, come la cicogna che si riferisce proprio a Vysockij. Nella mitologia slava, la cicogna era considerata il simbolo di cambiamenti, e l'apparizione di questo uccello segnava l'accadimento di eventi straordinari. Allo stesso tempo, il bianco e il nero nella poetica di Okudžava sono legati alla concezione del bene e del male.

Okudžava si riferisce a Vysockij con il vezzeggiativo di Volodja.

Nello stesso modo si erano riferiti a Vysockij anche alcuni autori italiani, tra cui Guccini, Finardi, Vecchioni e Branduardi, che nel 1993 avevano tradotto, riarrangiato ed eseguito una serie di brani di Vysockij, dedicandogli il celebre album tributo: *Il volo di Volodja*.

Poiché in italiano non esiste una versione ufficiale della canzone di Okudžava, nel TA si è optato per proporre un tentativo di traduzione.

Notiamo come nel TP la canzone presenti uno schema delle rime ABA, per la resa nel TA, invece, si è fatto ricorso a un gioco di assonanze ('canzone'-'candore'), di rime interne ('tremava'-'combaciava') e allitterazioni.

Il secondo esempio richiama un'opera, questa volta fotografica, del fotografo tedesco August Sander, che qui viene citato con una delle sue creazioni più famose.

Dopo un'attenta ricerca, nel TA, il titolo è stato reso, seguendo la versione già tradotta dello stesso.

Nell'esempio n.3 compare il nome proprio di una pubblicazione sovietica, l'almanacco *Metropol'*, una raccolta in 12 copie di testi di scrittori famosi (tra cui Vladimir Vysockij, Bella Achmadulina, Andrej Vožnesenskij e altri) che non erano ammessi dalla stampa ufficiale durante la stagnazione, e che venne pubblicato a Mosca nel dicembre 1978 in 12 copie con il metodo del *samizdat*.

Per la resa in italiano si è optato per traslitterare il nome proprio del giornale e di utilizzare la tecnica traduttiva dell'esplicitazione per chiarire al lettore inesperto di che cosa si trattasse.

Nell'esempio n.4 troviamo il titolo di un'opera di Daniil Andreev, *La rosa del mondo (Roza mira)*. Come in una sorta di Divina Commedia dall'anima russa, Andreev «traccia un vasto affresco dei mondi, delle gerarchie, della caduta dell'uomo fino alla manifestazione del demone Gartungr nelle sembianze di Stalin. Poi la nuova speranza e l'apocalissi»⁵⁶.

- *Realia*

In questo articolo sono preseti vari *realia* tipici della cultura russa.

Per *realia*, secondo la definizione di Vlahov e Florin, ripresa anche da Osimo, si intende:

Parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue⁵⁷.

Per la traduzione di questi elementi nella lingua di arrivo si è optato per diverse soluzioni traduttive, in particolar modo:

⁵⁶ <http://www.orienteeoccidente.it/content/4-nostri-maestri/11-daniil-andreev/andreev-larosadelmondo.pdf>

⁵⁷ Confronta: S. Vlahov, S. Florin, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in *Masterstvo perevoda*, n.6, «Moskva», 1969, p. 438.

- la traslitterazione (esempio n.2, 3 e 4);
- l'esplicitazione (si veda l'esempio 1).

TP	TA
1. тулупчик	1. piccolo <i>tulup</i> di pelliccia di lepre
2. блатняк	2. <i>blatnjak</i>
3. опричнина	3. <i>opričnina</i>
4. хрущевка	4. <i>chruščěvka</i>

Tabella 15

Nel primo esempio della tabella 15 incontriamo nel TP il diminutivo di *tulup*.

Nella tradizione russa, il *tulup* è un caldo e ampio giaccone senza cintura in vita, ricavato generalmente dalla pelliccia di montone, di lepre o di astrakan e montato con il pelo all'interno e la pelle all'esterno dell'indumento.

Nel TA si è optato per esplicitare il significato, riportando la traslitterazione del termine e poi arricchendolo di una breve spiegazione aggiuntiva.

L'esempio n.2 riporta un'altra denominazione tipicamente russa della *blatnaja pesnja* (Cfr. introduzione, pp. 13-14).

Nel TA si è deciso di procedere con la traslitterazione del termine.

Come nel caso precedente, così anche nel terzo esempio si è optato per traslitterare il termine nella lingua di arrivo.

Il termine in questione è l'*opričnina*, guardia privata di Ivan il Terribile e, per estensione, regime da lui creato nello Stato russo tra il 1565 e il 1572 per contrastare l'opposizione boiara.

Nell'esempio n.4 si fa riferimento alla *chruščěvka*, che, come si è accennato nell'introduzione (Cfr. introduzione, pag. 9), denota un tipo di edifici a tre o cinque piani con pannelli in cemento o mattoni a basso costo realizzati in Unione Sovietica all'inizio degli anni '60 per volontà di Nikita Chruščëv, dal quale prendono il nome.

- Passaggi particolarmente significativi per la traduzione

TP	TA

1. над водой стоял чад непонятного горя	1. sulla superficie dell'acqua aleggiava una caligine di incomprensibile dolore
2. и прочая езда по встрече — контур легенды, который подошел бы кому угодно	2. e l'ennesimo viaggio in direzione ostinata e contraria – delinea il profilo di una leggenda, che si adatterebbe bene a chiunque
3. разбился на лету	3. e il suo volo fu interrotto
4. глас народа и глас Божий, исходящий равно сверху и снизу, принадлежащий каждому.	4. il verbo del popolo e il verbo di Dio, proveniente sia dall'alto che dal basso in egual modo, e appartenente a tutti.
5. Полный корпус песен Высоцкого замещает собой эпос второй половины XX века, его окопы Сталинграда и красные колеса , и заезжает далеко в нашу сегодняшнюю повседневность.	5. Il <i>corpus</i> completo delle canzoni di Vysockij fa le veci dell'epica della seconda metà del XX secolo, da Viktor Nekrasov ad Aleksandr Solženicyn , e si spinge lontano, fino a noi e alla quotidianità.

Tabella 16

Nell'esempio n.1 della tabella 16 vediamo l'utilizzo da parte dell'autrice della parola *чад* che in russo ha due significati principali:

- puzza di bruciato, fumo acre
- (fig.) annebbiamento mentale

In italiano si è optato per tradurre questa parola con 'caligine'. La volontà era infatti quella di rendere un omaggio a Dante, personaggio che la stessa autrice cita più avanti nel testo, anticipando in questo modo al lettore quello che lo aspetterà con il proseguire della lettura.

Oltre a questo, è interessante notare che è proprio Dante a utilizzare la parola 'caligine' in modo figurato con il significato di ottenebramento della mente o dello spirito, cosa che, in ultima analisi, coinciderebbe proprio con il significato figurato della parola *чад*, utilizzata nel TA: «disparmente angosciate tutte a tondo e lasse su per la prima cornice, purgando la caligine del mondo» (*Divina Commedia, Purgatorio, Canto XI, vv. 28-30*).

Nel secondo esempio riportato in tabella si è optato per introdurre in italiano una citazione indiretta che si adatta e riassume perfettamente quello che Marija Stepanova voleva intendere nel passaggio in

russo, ossia l'atteggiamento controcorrente di Vysockij, che lei indica come *po vctrečke*, cioè contromano.

Come si può vedere, nel TP ci si è serviti della dicitura: in direzione ostinata e contraria, citazione tratta dalla canzone *Smisurata preghiera* di Fossati e De Andrè:

la maggioranza sta
come una malattia
come una sfortuna
come un'anestesia
come un'abitudine
per chi viaggia in direzione ostinata e contraria.

L'esempio n.3 in italiano si sarebbe potuto tradurre semplicemente: si schiantò in volo, così com'è scritto nel TP, tuttavia, ancora una volta si è voluto procedere con una citazione indiretta, richiamando e rendendo omaggio al titolo dell'album *Il volo di Volodja* dedicato a Vysockij.

Nel quarto esempio vediamo come l'autrice faccia un uso interessante del termine arcaico e poetico *glas* (voce).

Per produrre lo stesso effetto, nel TA si è deciso di utilizzare il termine arcaico di 'parola', ossia 'verbo'. Oltre a questo, si è operato mediante l'applicazione di una figura retorica quale la *sinceddoche* in quanto il verbo, e cioè la parola, è ciò che di norma viene prodotto dalla voce.

Particolarmente interessante risulta essere, infine, anche l'esempio n.5.

Nel TP vediamo come l'autrice citi indirettamente le opere di due autori russi: *Nelle trincee di Stalingrado* di Nekrasov e *La ruota rossa* di Solženicyn.

Nella traduzione in italiano, si è optato per sostituire i titoli delle due opere citate con i nomi dei rispettivi autori, applicando, come nel caso precedente, la figura retorica della *sinceddoche*: l'autore per l'opera.

«А МНЕ УДЕЛ ОТ БОГА ДАН...»

Autori

Andrej Vladislavovič Skobelev

Sergej Michajlovič Šaulov

Andrej Vladislavovič Skobelev è nato in URSS nel 1957 e si è laureato presso l'Università statale di Vorone Voronež.

Ha pubblicato il suo primo lavoro su Vysockij sul giornale dell'Università di Voronež nel gennaio 1975.

Attualmente è in pensione e lavora come editore.

Sergej Michajlovič Šaulov è nato il 3 novembre 1949 a Balkanabat, precedentemente chiamata Nebit Dag, in Turkmenistan. I suoi genitori erano impiegati.

Si è laureato in filologia romanza e germanica all'Università statale della Kuban' a Krasnodar (1972) e ha completato gli studi post-laurea all'Università di Voronež (1982).

Oltre ad essere uno studioso, ricercatore e critico letterario dell'opera di Vysockij, ha insegnato in diverse facoltà e tutt'oggi è professore associato presso l'Università pedagogica statale nella città di Ufa.

Šaulov e Skobelev sono stati gli organizzatori della prima conferenza sulle opere di B. C. Vysockij, tenutasi a Voronež nel 1988.

Per tutta la loro carriera, infatti, si sono occupati degli studi su Vysockij, la cosiddetta vysockovedenie, che si occupa dell'opera creativa di questo autore in tutte le sue relazioni intra ed extra letterarie.

Nel 1991 scrissero insieme anche la prima monografia su Vysockij, intitolata *Mir i slovo*, in cui per la prima volta veniva mostrato il poeta Vysockij.

Articolo

Questo articolo è compreso nella raccolta dedicata a Vladimir Vysockij intitolata: *Naš Vysockij* (lett. *Il nostro Vysockij*), redatta da Skobelev e Šaulov nel 2012 e contenente diversi lavori sul cantautore risalenti a vari anni.

In particolare, l'articolo oggetto della presente analisi è stato pubblicato il 25 gennaio del 1988 presso l'Università di Voronež.

La raccolta, come i due autori testimoniano, non parla solo di Vysockij, ma anche di loro stessi, della loro vita in un periodo di oltre trent'anni. I due autori, infatti, oltre ad essere grandi studiosi e appassionati di Vysockij, ricordano, e in particolar modo Šaulov, anche come la loro infanzia fosse stata plasmata non solo dalla figura ma soprattutto dalla voce del cantautore-poeta, il quale era riuscito a creare per la poesia un linguaggio sui generis, nel quale Šaulov sentiva addirittura risuonare il modo di parlare del nonno, come si può leggere in un'intervista condotta nel 2011:

Тот язык, который он создал... У меня сразу было ощущение: этим языком говорил мой дед, поэт сделал его языком поэзии, это огромная работа, внутренняя, над языком. Послушайте Бродского, как он говорит о языке, и, в частности, о Высоцком: смерть Высоцкого — невосполнимая утрата для русского языка. Высоцкий, безусловно, один из творцов языка⁵⁸.

⁵⁸ Intervista di Kristina Uvarova a S.M. Šaulov per il programma *Fakul'tet* di Radio *Majak* (Ufa), ottobre 2011

Testo di partenza

«А МНЕ УДЕЛ ОТ БОГА ДАН...»

А. В. Скобелев, С. М. Шаулов

Парадоксы Высоцкого — парадоксы эпохи.

Полвека назад началась жизнь поэта, жизнь, которая не знает конца. И теперь, спустя столько лет после горестного июля 1980-го, это ясно, как никогда. Не удостоившись при жизни официального признания, актер Театра на Таганке В. С. Высоцкий обретает все большее значение как явление нашей культуры. Его яркая художественная и человеческая самобытность очевидна — о нем сразу же стали писать воспоминания. Открытие Высоцкого продолжается — к нам идут «новые» роли, песни, стихи, проза.

Но если его заслуги перед отечественным кинематографом уже отмечены Государственной премией, — если спетое им расходится по миру десятками и десятками миллионов пластинок, то книги Высоцкого пока еще только в наборе. А ведь Высоцкий прежде всего — поэт.

С его приходом произошло катастрофическое обогащение поэтики русского стиха, пока еще недооцененное и недоосмысленное. Мы привыкли к тому, что мощные прорывы к новому качеству — в прошлом. Революционеры в литературе всегда делают то, чего делать вроде бы нельзя. А в недавние годы губительного застоя сама идея развития и новаторство были в значительной степени чужды господствующему общественному сознанию. Высоцкий — феноменальное порождение этого времени, зеркало его и судья.

Удивительное соединение глубинных традиций поэзии со злободневной фельетонностью, сочетание высокого мастерства версификатора с раскованностью импровизации, безоглядная свобода поэтического слова и острое чувство долга перед современниками — все это родило «невиданный до селе» художественный сплав. Сиюминутное и историческое в этом сплаве объединяются в общечеловеческое, что и есть предмет настоящей поэзии. И вновь парадокс: это общечеловеческое предстает в невероятной многоликости героев и образов. Кстати сказать, Высоцкий возродил традицию ролевой лирики (некрасовского типа), от которой отвыкла наша поэзия.

Поэт, быстро завоевавший всенародное признание, был в то же время «аутсайдером» в литературном процессе. Острое сознание «своей колеи» сформировало его эволюцию подчеркнуто своеобразно и предельно естественно. Ранние стихи Высоцкого, так же, как и созданное в последние годы, — это органичные части единого поэтического бытия, принадлежащего только ему. Это своеобразие воспринималось многими как эпатаж, что было

опять-таки неизбежно в эпоху, когда принято было «не высовываться». Эстетствующие дамочки, по простоте духовной (которая хуже воровства) слышали в его песнях хриплый оклик Мужчины из подворотни и спешили пожаловаться в соответствующие печатные органы. Специалисты по современной поэзии старались (или были вынуждены) не замечать его, не укладывающегося ни в какие концепции. Бюрократам и чиновникам от искусства он «мешал работать» над усовершенствованием литературного процесса. А те, кто пытается монополизировать право на выражение национального самосознания и патриотизма, ощущали угрозу своим позициям и не желали простить Высоцкому подлинную народность его творчества.

Народу же он был любезен открытостью, искренностью боли, любви и ненависти, страна была покорена той лирической правдой о себе, которая оказалась мужественным выражением Правды каждого. Кто из поэтов поколения Высоцкого сумел так прочувствовать и выразить народное переживание Великой Отечественной — события, значение которого известно каждому? Ответ на этот риторический вопрос ясен. Война и поведение человека, отстаивающего свободу Родины как свое человеческое достоинство, — вот та высокая точка отсчета с которой поэт подходит к современности, к судьбе сограждан-современников.

Поэзия Высоцкого, все его творчество, сама биография и, может быть, теперешнее «открытие» и восприятие его нами составляют честный протокол духовной жизни общества, документ, который может не нравиться, но отменить который уже нельзя.

Неиссякаемое обилие живых цветов на могиле Ваганьковского — это не модное поветрие, а дань великой благодарности людям, которым Высоцкий помог сохранить в себе чувство человеческого и гражданского достоинства, стремление к обновлению.

Сегодня и ежедневно мы ощущаем целительное воздействие творчества Высоцкого на каждого из нас и на все общество в целом. В течение полутора десятилетий Высоцкий вершил гражданский и нравственный подвиг Поэта.

Он сделал, что мог и что должен.

Воронежский университет, 1988, No 4. 25 января

Testo di arrivo

«MA A ME DIO HA DATO UN DESTINO...»

A. V. Skobelev, S.M. Šaulov

I paradossi di Vysockij sono i paradossi di un'intera epoca.

Mezzo secolo fa iniziava la vita del poeta, una vita che non conosce fine. E ora, a distanza di tanti anni da quel triste luglio del 1980, questo è diventato più chiaro che mai. L'attore del Teatro della Taganka, V.S. Vysockij, che quando era in vita non ricevette riconoscimenti ufficiali, sta acquistando sempre più importanza come fenomeno della nostra cultura. La sua vibrante identità artistica e umana è evidente: da subito si è cominciato a scrivere memorie sulla sua persona. La scoperta di Vysockij continua: vengono alla luce "nuovi" ruoli, canzoni, poesie e opere in prosa.

Ma se il suo contributo al cinema nazionale è già stato riconosciuto con l'attribuzione del premio di Stato dell'URSS, se le sue canzoni vengono distribuite in tutto il mondo in decine e decine di milioni di dischi, i libri di Vysockij per il momento sono ancora in cantiere. Eppure, Vysockij è prima di tutto un poeta.

Con la sua comparsa si verificò un arricchimento catastrofico della poetica del verso russo, fino a oggi non abbastanza apprezzato e incompreso. Siamo abituati a pensare che le potenti svolte verso una nuova qualità appartengano al passato. I rivoluzionari in letteratura fanno sempre cose che non dovrebbero essere fatte. Inoltre, negli ultimi anni della perniciosa stagnazione, l'idea stessa di sviluppo e l'innovazione erano in gran parte estranee all'opinione pubblica dominante. Vysockij è una creatura fenomenale di questo tempo, ne è lo specchio e il giudice.

Il sorprendente connubio tra la profonda tradizione poetica e la quotidianità del *feuilleton*, la combinazione tra la grande maestria del versificatore e la disinibizione dell'improvvisazione, la libertà sfrenata della parola poetica e l'acuto senso del dovere nei confronti dei contemporanei: tutto questo ha dato vita a una fusione artistica "senza precedenti". In questa fusione, l'immediato e lo storico si combinano per formare l'universale, che è l'oggetto della vera poesia. E di nuovo un paradosso: questo universale appare in un'incredibile molteplicità di personaggi e immagini. Peraltro, Vysockij ha fatto rivivere la tradizione del testo lirico di ruolo (come quello di Nekrasov), a cui la nostra poesia non era più abituata.

Il poeta, nonostante avesse ottenuto rapidamente una popolarità a livello nazionale, allo stesso tempo nel processo letterario era un "outsider". Un'acuta consapevolezza della "propria via" ha plasmato la sua evoluzione in modo apertamente peculiare e del tutto naturale. I primi versi di

Vysockij, così come quelli realizzati negli ultimi anni, sono parti organiche di un'unica esistenza poetica che appartiene a lui soltanto. Questa sua singolarità è stata vista da molti come un'ostentazione, fatto anche questo inevitabile in un'epoca in cui "tenere la testa bassa" era la norma. Le signorine ben pensanti, nella loro semplicità di spirito (che è peggio del furto) sentivano nelle sue canzoni il rauco richiamo dell'uomo del vicolo e si affrettavano a presentare un reclamo alle autorità di stampa competenti. Gli specialisti di poesia contemporanea si sforzavano (o erano costretti) a ignorarlo, in quanto non era catalogabile. I burocrati e i funzionari dell'arte lo ritenevano "un impedimento al loro lavoro" per il perfezionamento del processo letterario. E coloro che tentavano di monopolizzare il diritto all'espressione della coscienza nazionale e del patriottismo sentivano le loro posizioni minacciate e non erano disposti a perdonare a Vysockij la genuina popolarità della sua arte.

La gente lo apprezzava per la sua trasparenza, per la sincerità del dolore, dell'amore e dell'odio; il Paese era catturato da quella sua lirica verità su sé stesso, che si rivelava come una coraggiosa espressione della Verità di ognuno. Chi tra i poeti della generazione di Vysockij è stato in grado di percepire ed esprimere l'esperienza popolare della Grande Guerra Patriottica, un evento il cui significato è noto a tutti? La risposta a questa domanda retorica è chiara. La guerra e il comportamento di un uomo che difende la libertà della propria patria come la propria dignità umana, è questo il punto di riferimento più grande con cui il poeta si avvicina alla contemporaneità e al destino dei suoi concittadini.

La poesia di Vysockij, la sua intera opera, la sua stessa biografia e forse anche la nostra attuale "scoperta" e percezione di lui costituiscono un'attestazione veritiera della vita spirituale della società, che può non piacere, ma che non può essere rimossa.

L'inesauribile abbondanza di fiori freschi sulla sua tomba nel cimitero di Vagan'kovo non è una tendenza di moda, ma una testimonianza della profonda gratitudine delle persone, che Vysockij ha aiutato a preservare il senso di dignità umana e civile e il desiderio di rinnovamento.

Oggi così come ogni giorno percepiamo l'effetto benefico dell'arte di Vysockij su ciascuno di noi e sulla società nel suo complesso. Nel corso di un decennio e mezzo Vysockij ha adempiuto la missione civile e morale del Poeta.

Fece quel che poté e quel che dovette.

Università di Voronež, 1988, n. 4. 25 gennaio

Commento alla traduzione

Morfosintassi

- Proposizioni semplici

In questo articolo vediamo una prevalenza nell'uso di frasi semplici, dove, cioè, gli elementi che compongono ogni proposizione ruotano attorno a un singolo predicato.

TP	TA
1. Парадоксы Высоцкого — парадоксы эпохи.	1. I paradossi di Vysockij sono i paradossi di un'intera epoca.
2. А ведь Высоцкий прежде всего — поэт.	2. Eppure, Vysockij è prima di tutto un poeta.
3. Высоцкий — феноменальное порождение этого времени, зеркало его и судья.	3. Vysockij è una creatura fenomenale di questo tempo, ne è lo specchio e il giudice.
4. Открытие Высоцкого продолжается	4. La scoperta di Vysockij continua
5. Его яркая художественная и человеческая самобытность очевидна	5. La sua vibrante identità artistica e umana è evidente

Tabella 17

Negli esempi notiamo come gli autori dell'articolo manifestino la tendenza a esprimersi attraverso frasi semplici, caratterizzate dalla struttura russa non marcata SVO.

In particolare, negli esempi n.1, 2 e 3 il verbo del TP è rappresentato visivamente dal tiré (—), il quale sta a indentificare il verbo essere al presente. Normalmente, infatti, il russo tende a non usare il verbo essere al presente, si ricorre, invece, al tiré, quando il soggetto di una frase non è un pronome, così come dimostrano gli esempi.

Anche in italiano si è proceduto con mantenere la struttura non marcata SVO.

Nell'esempio n.5 osserviamo l'utilizzo nel TP della forma breve del participio in sostituzione del verbo, che nel TA, ancora una volta, è stato reso con un predicato nominale.

Lessico

- Titoli e testi

TP	TA
1. «А мне удел от бога дан...»	1. <i>Ma a me dio ha dato un destino...</i>
2. «Он сделал, что мог и что должен»	2. <i>Fece quel che poté e quel che dovette</i>

Tabella 18

Gli esempi riportati in tabella 18 fanno entrambi riferimento a due canzoni di Vysockij.

L'esempio n.1, che dà anche il titolo all'articolo, richiama la canzone: *Il mio amico se ne è andato a Magadan (Moj drug uechal v Magadan)*, che «può essere definita una “poesia d'occasione”: Vysockij la compose infatti quando il suo amico fraterno Igor' Kochanovskij decise di lasciare tutto e trasferirsi, per lavorare come giornalista, a Magadan, città portuale della costa del Pacifico, altresì nota come “la porta dell'inferno” per l'alta concentrazione di gulag staliniani nel suo territorio»⁵⁹.

Il titolo qui utilizzato da Skobelev e Šaulov riprenderebbe la musicalità del verso della canzone di Vysockij. Nel testo di arrivo si è optato per invertire l'ordine delle parole, anticipando il soggetto in seconda posizione. Inoltre, per compensare la possibile perdita di musicalità, si è proceduto con l'utilizzo della figura retorica dell'allitterazione del suono vocalico “a” di quello consonantico “d”.

Invece, l'esempio n.2, che, come il titolo, è stato inserito programmaticamente alla fine dell'articolo, fa riferimento diretto a un verso di una canzone di Vysockij dal titolo «Марш аквалангистов» (lett. *Marcia dei sommozzatori*). Anche in questo caso per ricreare una certa musicalità tipica di quello che può essere un testo canoro o poetico, si è deciso di utilizzare la forma verbale del passato remoto, l'allitterazione del suono vocalico “e” così come una sorta di anafora degli elementi: “quel” e “che”. Sebbene, per quanto riguarda il sistema verbale, il russo utilizzi nel TP l'aspetto imperfettivo dei verbi modali e quindi in italiano si sarebbe potuto rendere tale espressione anche come: fece quel che poteva e quel che doveva.

- Toponimi

⁵⁹ Si veda: Buvina, E. e Curletto, M. A. 2009. *L'anima di una cattiva compagnia: vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*. Bologna: Odoja, pag. 28.

TP	TA
Актер Театра на Таганке	L'attore del Teatro della Taganka
Неиссякаемое обилие живых цветов на могиле Ваганьковского	L'inesauribile abbondanza di fiori freschi sulla sua tomba nel cimitero di Vagan'kovo

Tabella 19

Nella tabella 19 sono riportati due esempi di toponimi, ossia nomi propri di luoghi.

L'esempio n.1 si riferisce al Teatro della Taganka⁶⁰, dove Vysockij fu ingaggiato come attore. Bisogna notare come la traduzione letterale del nome di questo luogo in russo sia in realtà Teatro sulla o alla Taganka, infatti, nel TP ricorre la costruzione tipica dello stato in luogo formata dalla preposizione на più il caso prepositivo. Per un maggior numero di occorrenze nella lingua italiana e, soprattutto, facendo riferimento diretto a Buvina e Curletto, si è optato per rendere il toponimo nel TA come: Teatro della Taganka.

Nell'esempio n.2 viene citato il cimitero di Vagan'kovo⁶¹ dove si trovano le spoglie di Vysockij.

Nel TA è stato necessario procedere con la tecnica traduttiva dell'esplicitazione aggiungendo la dicitura cimitero al semplice nome proprio del luogo, come, invece, era stato scritto nel TP.

Tale decisione è stata adottata per venire incontro ai lettori meno esperti. Infatti, se l'estratto fosse stato tradotto alla lettera, ci sarebbe stato il rischio di ambiguità, rendendolo letteralmente si sarebbe dovuto scrivere: sulla tomba di Vagan'kovo. Cosa che avrebbe potuto portare i non addetti ai lavori a pensare che si stesse parlando di un tale di nome Vagan'kovo e non effettivamente della tomba di Vysockij, situata appunto nel cimitero di Vagan'kovo.

⁶⁰ All'inizio del 1964 il Teatro del Dramma e della Commedia arricchì la propria ragione sociale di una specificazione topografica: "della Taganka". Il nome "Taganka", quartiere non centralissimo di Mosca che a quei tempi non era ancora una megalopoli, più che far pensare al teatro, evocava nei moscoviti il ricordo di una storica prigione.

⁶¹ Il Cimitero di Vagan'kovo (in russo: Ваганьковское кладбище), fondato nel 1771, è ubicato nel quartiere Presnenskij a Mosca.

BIBLIOGRAFIA

- Buvina, E. e Curletto, M. A. 2009. *L'anima di una cattiva compagnia: vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*. Bologna, Odoya.
- Eco, U. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Ghinsburg [Ginzburg], A. 1968. *Libro Bianco sul caso Daniel-Sinjavskij*, Milano, Jaca Book.
- Lenin, V.I. 1970. *Pis'mo k s'ezdu*, Polnoe Sobranie Sočinenij, Moskva, tomo 45, pag. 346.
- Lermontov, M. J. 2004. *Un eroe dei nostri tempi*, traduzione a cura di Paolo Nori, Milano, Feltrinelli.
- Loporcaro, M. 2004. «*marcato / non marcato*». In *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Nuova ed, 483–84. Piccola biblioteca Einaudi, nuova ser., 280. Torino, G. Einaudi.
- Piretto, G. P. 1990. *Bardi ribelli all'ombra del Cremlino*. "Linea d'ombra" 49: p. 88-92.
- Piretto, G. P. 2011. *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- Salmon, L. 2000. *Criteri e opzioni per tradurre canzoni. A proposito di Vysockij in italiano*, in *Tradurre la canzone d'autore* (a cura di L. Schena e G. Garzone), Bologna, Clueb.
- Salmon, L. 2003. *Teoria della traduzione. Una riflessione critica, dalle premesse teoriche alla pratica*, Milano, Vallardi.
- Salmon, L. 2017. *Teoria della traduzione*. Milano, FrancoAngeli.
- Salmon, L. *Teoria della traduzione: una "lotta infinita" per il rigore interdisciplinare*. In: «Comparatismi», 5 (2020), p. 40-61.
- Schnitzler, A. 1910. *Der junge Medardus. Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen*, Berlin, S. Fischer.

Volcic, D. 1982. *Una storia sovietica: Volodia, un uomo scomodo*. TG2 Dossier, Roma e Mosca.

Zybul'skij, M. *Andrej Sinjavskij i Vladimir Vysockij in Žizn' i putešectvija V. Vysockogo*, Rostov na Donu: Feniks, p. 9-17.

SITOGRAFIA

http://v-vysotsky.com/statji/2004/Vysotsky_i_Siniavsky/text.html (26-08-2022)

<http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/biografiya/cybulskij-vysockij-i-andrej-sinyavskij.htm> (28-08-2022)

<https://www.ilfoglio.it/articoli/2009/12/27/news/chi-e-vladimir-vysockij-poeta-e-attore-cantautore-e-ubriacone-71792/> (31-08-2022)

<http://www.orienteeoccidente.it/content/4-nostri-maestri/11-daniil-andreev/andreev-larosadelmondo.pdf> (10-09-2022)

<http://www.visotsky.ru/> (10-09-2022)

<http://www.vladimir-vysotsky.de/> (16-09-2022)

<http://www.vladvyssotski.narod.ru/> (16-09-2022)

ENCICLOPEDIA ONLINE

<https://academic.ru>

https://ru.wiktionary.org/wiki/Викисловарь:Заглавная_страница

<https://www.treccani.it>

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale va al mio relatore, il professore Mario Alessandro Curletto per aver deciso di supportare questo progetto e che, con la sua infinita disponibilità, mi ha seguita in ogni passo della realizzazione dell'elaborato, fin dalla scelta dell'argomento. Lo ringrazio per la pazienza, la fiducia e il sostegno non solo in qualità di relatore ma anche come essere umano. Grazie anche al mio correlatore, il professore Antonio Civardi per l'aiuto, la precisione e i preziosi consigli. Ringrazio entrambi per la loro umanità e comprensione in un momento in cui avrei potuto pensare di mollare tutto per davvero poco.

A tal proposito ringrazio tutti quei professori e professoressa che durante tutto il mio percorso accademico hanno sempre saputo sostenere e supportare gli studenti, andando oltre il voto e apprezzando il loro impegno, la loro costanza e la dedizione. Ringrazio questi insegnanti, perché mi hanno trasmesso un sapere che va oltre le mere informazioni nozionistiche. Grazie anche a tutti gli insegnanti e le insegnanti, che con le proprie frustrazioni personali mi hanno fatto capire chiaramente di non voler mai diventare come loro.

Grazie alla mia famiglia che anche quando tutto intorno stava crollando, quando ogni certezza era stata messa in discussione non ha mai smesso di ricordarmi quanto valessi e quanto fosse necessario tenere duro, stringere i denti, e lottare per quello in cui credevo. Perché in fin dei conti è quello che noi facciamo sempre, quando le cose non vanno proprio secondo i piani e quest'anno è stato un po' così, nonostante ognuno di noi finga che vada tutto bene per non far vedere agli altri che sta morendo dentro, perché così è un po' più facile farsi forza a vicenda. Loro che sono le mie persone travestite da supereroi. Quel posto che chiami casa e dove lasci il cuore ogni volta che sei lontano.

E non importa come andrà a finire, lo sappiamo, ogni volta ne usciamo più forti di prima, «non come chi vince sempre, ma come chi non si arrende mai».

Grazie a mia mamma, che si è sacrificata una vita per me, rinunciando a sé stessa per non farmi mancare nulla, quel nulla che vale tanto e che non sarò mai abbastanza per ripagare. Lei che c'è sempre anche se siamo lontane nella stessa stanza o ai due poli opposti del mondo. A lei che devo tutto, anche quando non c'era niente e lei che non vuole mai nulla anche quando si meriterebbe tutto. Qualcuno che se lo guardi in silenzio ci vedi quello che alla fine sei tu. E questo talvolta ti fa paura o rabbia perché è come guardare il proprio riflesso in uno specchio, perché ti fa riflettere e comprendere che devi cambiare, devi essere migliore di come sei.

Grazie a tutte quelle persone che ho incontrato durante il mio percorso scolastico e di vita, quelle che sono diventate importanti in poco tempo e con le quali ho condiviso ogni minima emozione, arrivando a stringere amicizie di qualità, che vanno oltre lo spazio e il tempo. Sono le persone che entrano nella tua vita per puro caso e delle quali non puoi più fare a meno.

Grazie a coloro che, in un mondo come il nostro, sanno dare agli altri, senza aspettarsi qualcosa in cambio, che riescono ancora a vedere col cuore quell'essenziale che ormai agli occhi non è più visibile.

Spriamo velocemente nella frenesia dell'istante,
presi dalle nostre cose, inesorabilmente.

Grazie a chi, di passaggio, resta.