



# Università di Genova

**Dipartimento di Lingue e Culture Moderne**

Corso di Laurea Magistrale in Traduzione e Interpretariato

Classe LM-94

## **TRADUZIONE DAL RUSSO DI DUE SAGGI LETTERARI SUL TEMA DELL'AVANGUARDIA POETICA RUSSA E RELATIVO COMMENTO**

**Relatore:**

*Chiar.ma Prof.ssa L. Salmon*

**Correlatore:**

*Dott.ssa N. Osis*

**Laureando:**

*Sebastiano Lopez*

ANNO ACCADEMICO 2021 / 2022

**TRADUZIONE DAL RUSSO DI DUE SAGGI LETTERARI  
SUL TEMA DELL'AVANGUARDIA POETICA RUSSA  
E RELATIVO COMMENTO**

*A mio zio Aldo*

# INDICE

<b>1. INTRODUZIONE.....</b>	<b>5</b>
<b>2. IL TESTO DI PARTENZA.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1. Грани неоавангарда: действующие лица, институции, группы, издания, презентации и т. д.....</b>	<b>7</b>
Немного истории.....	7
О новых возможностях .....	10
Векторы Академии Зауми.....	12
Несколько слов в заключение.....	17
<b>2.2. Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма.....</b>	<b>19</b>
<b>3. IL TESTO D'ARRIVO.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1. Le diverse angolature della neoavanguardia: personaggi, istituzioni, gruppi, edizioni, presentazioni ecc.....</b>	<b>31</b>
Breve introduzione.....	31
Le nuove opportunità.....	34
I vettori dell'Accademia Transmentale.....	36
Alcune parole in conclusione.....	40
<b>3.2. Suono e significato nella poesia russa contemporanea: cento anni dopo il futurismo.....</b>	<b>45</b>
<b>4. COMMENTO ALLA TRADUZIONE.....</b>	<b>59</b>
1. Problemi relativi alla traslitterazione .....	59
2. Problemi relativi alla sintassi .....	60
3. Problemi relativi alla morfologia .....	66
4. Problemi relativi al lessico.....	68
4.1. <i>Problemi terminologici</i> .....	69
4.2. <i>Onimi</i> .....	70
5. Problemi relativi alla pragmatica .....	72
<b>5. CONCLUSIONE.....</b>	<b>78</b>
<b>RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....</b>	<b>79</b>

## 1. INTRODUZIONE

Il presente lavoro consiste nella traduzione di due saggi relativi al tema dell'avanguardia russa poetica, storica e contemporanea. Entrambi i testi fanno parte di un'opera assai più ampia, intitolata *Imidž, dialog, eksperiment – polja sovremennoj russkoj poezii* (Immagine, dialogo, esperimento: l'ambito della poesia russa contemporanea), a cura di Henrieke Stahl e Marion Rutz, docenti di Studi Letterari Slavistici presso l'Università tedesca di Treviri. Quest'opera collettanea è una corposa raccolta delle idee emerse in occasione del convegno congiunto tenutosi dal 17 al 20 marzo 2010 a Bernkastel-Kues tra l'Istituto di Slavistica dell'Università di Trier, l'Accademia di Storia del Pensiero europeo di Kues e l'Istituto di Linguistica RAN: nell'opera si trovano i saggi letterari di studiosi ed esperti che hanno partecipato – o non hanno potuto poiché impossibilitati – alla conferenza (Stahl 2013, 1).

Gli autori dei due testi tradotti sono Sergej E. Birjukov e Valerij Grečko\*: il primo è professore presso l'Università Statale Deržavin di Tambov e quella di Halle-Wittenberg, nonché poeta, fondatore e presidente dell'Accademia Transmentale Internazionale; il secondo, nato a Smolensk, formatosi a Minsk e Bochum, dal 2003 è docente alla Facoltà di Studi Interculturali dell'Università di Kobe. I saggi, essendo concepiti per un pubblico accademico o di specialisti del settore fanno uso di terminologia tecnica a tratti di “altissimo specialismo” (Gualdo, Telve 2011) che attinge a diversi ambiti: letteratura, poesia, linguistica, semiotica.

Birjukov, nel proprio saggio, propone un dettagliato ed esaustivo riassunto della storia dell'avanguardia poetica, soprattutto russa: dalla nascita del futurismo negli anni Venti fino all'istituzione dell'Accademia Transmentale (*Akademija Zaumi*) negli anni Ottanta, offrendo scrupolosi riferimenti a persone, gruppi, riviste e opere. Il lavoro di Grečko, invece, risulta più tecnico, proponendo un confronto fra due inscindibili (o quasi) entità poetiche: il suono e il significato. A tal fine, si serve di numerosi termini specialistici e fa riferimento alla poetica di due importantissimi esponenti della poesia russa d'avanguardia: Velimir Chlebnikov, che rappresenta la “linea semantica”, e Aleksej Eliseevič Kručënych, che rappresenta quella “pragmatica”.

---

\* Tutte le fonti istituzionali riportano il nome dell'accademico senza patronimico.

I testi rivelano, dunque, una tipologia testuale ibrida che, al livello traduttivo, presenta difficoltà diverse: da un lato, la tipologia specialistica letteraria e poetica, con un “testo poco vincolante”, e dall’altra una più scientifica e critica, con un “testo mediamente vincolante” (Sabatini 1990). La traduzione di termini e citazioni di frammenti di passi letterari ha rappresentato una sfida traduttiva basata sulla creatività e sull’estetica testuale, mentre la traduzione della terminologia tecnica ha richiesto una ricerca approfondita per rinvenire in lingua di arrivo i traduttori attestati in pubblicazioni e studi accademici. La diversità delle tipologie testuali ha richiesto una progettualità conforme alle esigenze di un lavoro di traduzione auspicabilmente rigoroso.

Il modello scelto per la traduzione è quello relativo ai processi traduttivi umani (PTT) proposto da Laura Salmon (Salmon 2017, 178). Al fine di aderire ai concetti di *equivalenza* e *marcatezza funzionale* definiti dal modello (Salmon 2017, 190), la traduzione ha necessitato *in primis* un’analisi della tipologia testuale e dell’ambito culturale e artistico relativo ai temi trattati (futurismo, avanguardia, neoavanguardia), particolarmente complessa è stata la ricerca sulla terminologia, sul livello pragmatico e sintattico degli enunciati, la trasposizione delle *marcatezze* (Salmon 2017) e della “messa a fuoco” dell’informazione all’interno del periodo (Baker 2018). Il grado di potenziale *reversibilità* del TA, nonostante l’inevitabile fenomeno dell’*entropia* (Salmon Mariani 2012, 111), mira a soddisfare il modello selezionato, ovvero una corrispondenza pragmatica possibilmente irreversibile delle unità traduttive minime e della loro collocazione all’interno del testo stesso. Nei casi più ostici di asimmetria linguistica, si è fatto ricorso alle quattro tecniche di traduzione sempre proposte dal modello: esplicitazione, condensazione, compensazione, spostamento (Salmon 2017, 212-220). Per quanto riguarda la trasposizione, nel testo di arrivo, di nomi propri russi e di titoli di opere e riviste in lingua russa, è stato utilizzato il sistema di traslitterazione scientifica internazionale ISO 9.

Attraverso questo lavoro si auspica di fornire una traduzione utile a chiunque sia interessato ad approfondire il tema dell’avanguardia poetica russa e ad ampliare la visione d’insieme legata al movimento culturale stesso in ambito russo.

## 2. IL TESTO DI PARTENZA

### 2.1. Грани неоавангарда: действующие лица, институции, группы, издания, презентации и т. д.

#### *Немного истории*

Прежде чем говорить о современном состоянии авангарда, необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать ситуацию, предвещающую сегодняшнюю.

Исторический авангард формировался в России в то же время, что и в других странах Европы. Был довольно быстрый обмен информацией, шло взаимовлияние авангардных школ. Так продолжалось все 10-е – 20-е годы. Активный обмен идеями существовал между немецким и русским авангардом. Наиболее яркие примеры – группа «Синий всадник», одним из организаторов которой вместе с Францем Марком и Августом Макке был Василий Кандинский, но примыкали также Алексей Явленский, Марианна Верёвкина и Давид Бурлюк – «отец русского футуризма». Затем в 20-е годы – сотрудничество немецких художников с русскими – Малевичем, Эль Лисицким, взаимодействие русского футуриста Ильи Зданевича с немецкими дадаистами, родственность русской заумной поэзии и ДАДА.

В 30-е годы ситуация резко изменилась. В частности, в СССР публичная презентация литературного авангарда становится все менее возможной. Хотя это период активной творческой деятельности «второго авангарда» (группа ОБЭРИУ в Ленинграде, Николай Глазков в Москве).

Большую свободу публичных действий имели эмигранты, но эти действия не вызвали адекватного отклика в странах проживания (Давид Бурлюк в США, Илья Зданевич, Сергей Шаршун, Борис Поплавский – во Франции), а в СССР о них почти никто не знал. В Европе уже в конце 40-х годов происходит активизация неоавангарда, причем с явной ориентацией на исторический авангард. Характерно высказывание французского авангардного поэта Анри Шопена по этому поводу: «первая половина столетия пыталась выразить такие артистиче-

ские устремления, осуществиться которым было суждено во второй его половине»<sup>1</sup>. Анри Шопен внимательно всматривался в поиски своих предшественников и искал контактов с еще живущими деятелями исторического авангарда, в частности, в 1966 году он встречается с дадаистом Раулем Хаусманом и побуждает его к записи фонетических опытов на магнитофон.<sup>2</sup> «Венская группа» и конкретисты прямо наследуют дадаистам.

В СССР в 50 – 60-е годы также начинаются попытки восстановления авангардных тенденций. Прежде всего это было связано с именем Маяковского. В связи с изданием его собрания сочинений и появлением новых работ о нем постепенно возрождаются имена футуристов – Хлебникова, Бурлюка, Каменского, Крученых... Алексей Крученых был в это время еще жив (он умер в 1968 году), но с начала 30-х годов он не имел возможности выступать и печататься. Он был известен небольшому кругу людей. В частности, с ним были знакомы поэты, которые использовали авангардные приемы в своем творчестве – Владимир Казаков, Геннадий Айги, Андрей Вознесенский, Виктор Соснора. В Ленинграде жил поэт Игорь Бахтерев, который в 20-е годы входил в авангардную группу ОБЕРИУ (Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий). Бахтерев как авангардный автор тоже не имел выхода к публике (в официальной литературе он работал как драматург), но с ним общались и знали его тексты такие поэты как Владимир Эрль, Сергей Сигей, Ры Никонова, Борис Констриктор. В городе Херсоне жил радикальный авангардный поэт Василиск Гнедов, в 1915 году он выступил с поэмой, состоящей из одного чистого листа, она называлась «Поэма конца». С Гнедовым встречался и переписывался Сергей Сигей. Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов, что в 50 – 60-е действуют поэты, связанные с авангардом: Николай Асеев (1889–1963), Семен Кирсанов (1906–1972), Борис Пастернак (1904–1960), Илья Сельвинский (1899–1968). Их пример, а в некоторых случаях и непосредственная поддержка сыграли определенную роль в продолжении авангардной линии в русской поэзии.<sup>3</sup>

Таким образом можно говорить о том, что в Советском Союзе 60-х годов еще оставались люди, которые могли непосредственно передать новым авторам собственный опыт. Однако в отличие от своих западных ровесников, наиболее радикальные авторы тогда не могли выступать открыто. Поэты и художники, которые занимались экспериментом в искусстве, оказались в оппозиции к художественным вкусам власти. Их действия не были протестом как та-

---

1. ШОПЕН Анри. Без границ между поэзией и музыкой. Интервью взял Н. Цурбург. // ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. Избранные статьи. Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кенигсберг-Мальборк: Симплиций, 1996. С.120-141. Здесь: с.127.

2. ШОПЕН Анри. Поэтические мутации. // НОМО SONORUS. Международная антология саунд-поэзии. Составление и общая редакция Дм. Булатова. Калининград: ГЦСИ, 2001. С.114-129. Здесь: с.114-115.

3. ЦУКАНОВ А. Авангард есть авангард. // НЛО. 1999, №39. С.286-292. ШМИДТ Э. «Авангард есть авангард?» К вопросу о современном литературном авангарде. // Canadian-American Slavic Studies. 2002. Vol.36. №4. С.377-390.



ковым, они занимались просто искусством. Но те, кто контролировал доступ к печатному станку, средствам массовой информации, старались всячески ограничить этот доступ.

В результате все публикации Владимира Казакова (1938–1988) были осуществлены на Западе, в основном в Германии, где выходили его книги на русском языке и переводы на немецкий. Геннадий Айги (1934–2006) также печатался в Германии, Франции, а в начале 60-х годов – в Польше и Чехословакии. Елизавета Мнацаканова (р.1922) – музыкант, поэтесса и художница – в 1975 году эмигрировала в Австрию и только здесь начала выступать и печатать свои произведения. Она выступала в частности вместе с Хансом Артманом и Герхардом Рюмом и переводила их стихи на русский. Впрочем, Мнацаканова в своем С.В. специально оговаривает свое нежелание публиковаться в период ее жизни в Москве.<sup>4</sup> Валерий Шерстяной (р.1950), будучи студентом факультета романо-германской филологии Кубанского университета (г. Краснодар), женился на немецкой студентке и переехал в 1979 году в ГДР и вся его карьера визуального и саунд-поэта складывалась в Германии. Вскоре после приезда он познакомился с жившим в ГДР художником и мыслителем Карлфридрихом Клаусом, который оказал на Шерстяного большое влияние. Впоследствии он установил контакты с рядом западных экспериментальных поэтов, переписывался с ними, был под наблюдением Штази. И после падения Берлинской стены Шерстяной активно действует в немецкой экспериментальной поэзии, кроме того, он пропагандирует и русский авангард. Довольно рано эмигрировал во Францию поэт и художник Алексей Хвостенко (1940–2004), развивавший традиции заумников и дадаистов и организовавший в Ленинграде группу «Верпа», близкую традициям ОБЭРИУ.

Ры Никонова (р.1942) и Сергей Сигей (р.1947) жили в весьма отдаленном небольшом городке (город Ейск на берегу Азовского моря) и там выпускали самиздатский журнал «Транспонанс», в котором печатали как старый, так и новый авангард. Этот журнал выходил тиражом пять экземпляров и имел круг читателей, состоящий из самих литераторов и художников. Организатор группы «Хеленукты» Владимир Эрль (р.1947), Борис Констриктор (р.1950), Борис Кудряков (1946–2005) печатались в этом журнале, а также в ленинградских самиздатских журналах.

В городе Казани еще в 50-е годы Константин Кедров (р.1942) и поэты его круга – Елена Кацюба, Лоренс Блинов – заявляют о себе как авторы авангардного направления. Однако в тех условиях их устремления не получают поддержки, публикационные дебюты этих поэтов состоялись с большим опозданием, уже в 80-е годы.

---

4. NETZKOWA МНАЦАКАНОВА Е. ARCADIA. Избранные работы 1972–2002. М.: Изд-во Р.Элинина, 2006. С.189.

В городе Тамбове (450 км на юго-восток от Москвы) автор этих строк, начиная с 60-х годов занимался изучением русского и зарубежного авангарда, работал над театрализацией авангардных текстов и в начале 80-х годов создал студию, в которой занимался с молодыми авторами литературным экспериментом. И в дальнейшем образовал «Академию Зауми» (АЗ), объединив неоавангардных авторов и исследователей, живущих, как в России, так и за рубежом.<sup>5</sup>

В то же время нельзя не отметить, что несколько авторов, дебютировавших во второй половине 50-х годов, пробилась в печать и даже смогли завоевать определенное положение.

Это прежде всего Андрей Вознесенский (1933–2010), успешно соединявший некоторые принципы авангардной поэтики с традиционным письмом и находивший возможности представлять даже образцы визуальной, конкретной и звуковой поэзии. Не случайно Андрей Вознесенский становится центром притяжения многих из тех, кто искал новые пути в поэзии. В Ленинграде таким центром притяжения был Виктор Соснора (р.1936). Поддержанный в начале пути бывшим футуристом и соратником Маяковского Николаем Асеевым, Соснора, по сравнению с Вознесенским, печатался дозированно. Однако его публикации имели весьма существенное значение для молодых авторов. Целый ряд новых поэтов, сумевших заявить о себе еще в конце 70-х – начале 80-х годов, были как раз ориентированы на этих поэтов, а некоторые и были с ними знакомы. Прежде всего это круг, условно говоря, метафористов (Алексей Парщиков, Александр Еременко, Иван Жданов, Сергей Соловьев, Илья Кутик и поддерживавший их на самом первом этапе Константин Кедров, разработавший теорию метаметафоры).<sup>6</sup>

Но в целом 60-е, 70-е и начало 80-х годов в бывшем СССР для большинства авторов авангардного направления оказались подпольными, эти годы проходили под знаком восстановления классического авангарда и поиска собственных путей.

### *О новых возможностях*

Когда во второй половине 80-х годов появилась возможность для более широких устных выступлений и публикаций, то оказалось, что в России существует некоторое количество авторов, занимающихся визуальной поэзией, саунд-поэзией, комбинаторной поэзией, работаю-

---

5. См. АКАДЕМИЯ ЗАУМИ. Интервью с С. Бирюковым. // Волга. 1995. №7. С.71-75. ТАКЕДА А. Говори, заумь! – Сергей Бирюков и Академия Зауми. // Eureka (Tokyo). 1997. №2. С.246-249. SAMES B. Linie der Avantgarde in Russland. Transrationale Dichtkunst in der "Akademija Zaumi". Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2004. АЛЬМАНАХ АКАДЕМИИ ЗАУМИ. Б.м. 2007.

6. См. КЕДРОВ К. Метакод и метаметафора. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 1999. КЕДРОВ К. Энциклопедия метаметафоры. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 2000.

щих с различными техниками письма.

С 1989 года в США начинает выходить альманах русской экспериментальной поэзии «Черновик», который издает на собственные средства поэтэмигрант Александр Очеретянский (р.1946). К настоящему времени вышло 24 номера и этот альманах остается уникальным полем для эксперимента, главным образом в области визуализации текста и так называемой смешанной техники. С середины 90-х годов альманах печатается то в Москве, то в Киеве, попадает в разные города, оказывая таким образом некоторое влияние на общую художественную атмосферу. В последнее время «Черновик» представлен также в интернете.

С 1995 года поэты Елена Кацюба и Константин Кедров стали издавать в Москве «Журнал поэтов», ориентированный в основном на комбинаторную поэтику – палиндром, анаграмма, визуальные формы. Константин Кедров организовал группу ДООС («Добровольное общество охраны стрекоз», где стрекоза выступает аналогом художника). Эта группа регулярно проводит акции с презентацией поэтического поиска.<sup>7</sup>

В Ейске Сергей Сигей и Ры Никонова со второй половины 80-х годов организуют ряд собственных выступлений, а также международные выставки мэйл-арта и визуальной поэзии, изредка они выступают в Петербурге, Москве и других городах.

В Тамбове 80-е – 90-е годы прошли под знаком действий «Академии Зауми» (об этом будет сказано позже).

С начала 90-х годов в Москве выходит журнал «Новое литературное обозрение», который смог показать многое из того экспериментального, что делалось на протяжении 60-х – 90-х годов. Уже в третьем номере была напечатана моя обширная работа «Нетрадиционная традиция»<sup>8</sup>, затем были публикации Ры Никоновой, С. Сигея, А. Кондратова, Г. Сапгира, И. Холина, Вс. Некрасова и др.

В начале 2000-х появился журнал «Футурум-арт», который также обращается к авангардным практикам, как прошлого, так и настоящего. Основатель журнала – поэт и филолог Евгений Степанов вскоре выдвинул еще несколько проектов: журналы «Дети Ра», «Зинзивер», в которых также стал публиковать авангардных авторов. Он же выпустил два номера журнала «Другие», посвященного визуальной поэзии. Журналы «Акт» и «Словолов», учитывающие авангардный поиск, издают в Петербурге известные деятели ленинградского андеграунда Тамара Буковская и Валерий Мишин. Выразительные издательские акции постоянно предпринимает в Петербурге известный поэт полифоновсемантист Александр Горнон.

Выходят книги Геннадия Айги, Владимира Казакова, Елизаветы Мнацакановой, Генриха

---

7. См. ДООС. Полн. собр. соч. Сост. Е. Кацюба / К. Кедров. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 1998. АНТОЛОГИЯ ПО. Ред.-сост. К. Кедров. М.: Академия Н.Нестеровой, 2007.

8. См.: НЛО. 1993. №3. С.219-242.

Сапгира, Игоря Холина, Владимира Эрля, Бориса Констриктора, Сергея Сигея, Ры Никоновой, Алексея Хвостенко, Дмитрия Авалиани, Анны Альчук, Елены Кацюбы, Константина Кедрова, Александра Очеретянского, Наталии Азаровой, Арсена Мирзаева, Сергея Бирюкова, Александра Федулова, Евгения Харитонова, Михаила Вяткина, Бориса Гринберга, Евгения Степанова, Тамары Буковской, Валерия Мишина.

Кроме того, в России вышло несколько антологий, репрезентирующих русский и мировой опыт авангардных практик.<sup>9</sup>

С падением «железного занавеса» появились возможности контактов с авторами из других стран, знакомства с тем, что делается на Западе и представления своего искусства за рубежом. Правда, при этом некоторые авангардные авторы переместились в другие страны, например, Ры Никонова и Сергей Сигей в 1998 году переехали в Германию. Если учесть, что в Германии сейчас живут также связанные с неоавангардом Ольга Денисова, Вилен Барский, Игорь Бурихин, Елена Сазина, уже упоминавшийся Валерий Шерстяной и автор этой статьи, то можно сказать, что произошел своеобразный возврат к началу 20 века, когда русский и немецкий (шире – немецкоязычный) авангард находились в тесном взаимодействии.

### *Векторы Академии Зауми*

Неоавангард 60-х – 90-х годов стремится к обновлению формы, при этом не выдвигая социальных претензий. Неоавангардисты как бы даже презирают социальность, они хотят быть просто художниками, которые возделывают поле художества и пытаются его всячески расширить. Например, переход к визуальности диктуется не только тем, что визуальные поэты часто еще и художники (как Мнацаканова, Ры Никонова, Сергей Сигей), но и расширением территории поэзии. Принцип авангардистской экспансии остается, но он направлен только на частную сферу искусства. Более того, необходимо отметить такой факт: репрессии против раннего авангарда, провал социализма в России, запрет на эксперимент и вынужденное подпольное существование – все это переориентировало неоавангард. В отличие от авангардистов начала века, неоавангардисты сосредоточились на чистом искусстве, их выступления проходили не на открытой публике, а среди своих – на квартирах (так было в Москве и Ленинграде, однако открытые выступления проходили в Тамбове в 60 – 70-е и особенно 80-е го-

---

9. ДИАПАЗОН. Антология современной немецкой и русской поэзии. Под ред. Е. Пахомовой и др. М.: Университет Н. Нестеровой, 2005. ПОЭЗИЯ РУССКОГО ФУТУРИЗМА. Сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. Ред.: В.Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 1999. РУССКИЙ ФУТУРИЗМ. Теория, практика, критика, воспоминания. Сост.: В.Н. Терехина / А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. ТОЧКА ЗРЕНИЯ: Визуальная поэзия: 90-е годы. Сост.: Д. Булатов. Калининград: Симплиций, 1998. НОМО SONORUS. Международная антология саунд-поэзии. Сост.: Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, 2001.

ды). Общее творческое оживление и мощное восстановление и возвращение литературных имен и произведений во второй половине 80-х и в 90-е годы способствовали подъему в том числе и авангардной линии. Но наиболее радикальные авторы даже на этом фоне подъема долгое время оставались малоизвестны.

Однако в этот период была образована «Академия Зауми», под знаком которой мы проводили конференции и фестивали, растормаживая творческие процессы не только в городе Тамбове, но и оказывая воздействие на другие города, в том числе на Москву и Петербург. Мы взяли за основу три важнейших принципа авангардизма, которые можно обозначить тремя «Э»: эксперимент, экстравертность, экспансия.

Как уже говорилось, еще в 1981 году я создал студию, в которой возрождал линию авангардного поиска в искусстве. Эта студия состояла в основном из молодых людей, пишущих стихи и прозу, которых я последовательно знакомил с историческим авангардом и помогал каждому из них найти свой путь эксперимента (среди тех, кто особенно интересно проявил себя в последующие годы – Елена Часовских, Елена Владимирова, Александр Федулов, Владимир Мальков, Михаил Гавин, Алексей Шепелёв). Наши выступления в Тамбове еще в советское время проходили на острие притяжения/непритяжения. Публика, не имевшая опыта общения с необычными формами стихов, иногда реагировала отрицательно. Впрочем, такая реакция публики как бы запрограммирована самим авангардным искусством.

В 1985 году нам с некоторым трудом удалось провести несколько акций, посвященных 100-летию выдающегося авангардного поэта Велимира Хлебникова. Но уже в конце 80-х годов мы провели серию акций, посвященных русскому и мировому поэтическому авангарду.

На публике мы отработывали новые приемы чтения авангардной поэзии. Мы втягивали зрительный зал в полемику и заставляли задуматься о множественности граней поэзии. В дальнейшем, когда я стал преподавать лингвистику и поэтику в Тамбовском университете, то действия «Академии Зауми» переместились на университетскую территорию. Таким образом я пытался внести элементы авангардизма в педагогику и вообще в университетскую художественную жизнь. Несколько номеров университетской газеты вышли под знаком «Академии Зауми», мы провели серию перформансов с участием авангардных авторов из Москвы и других городов.

Это была попытка восстановления в правах важного для обновления искусства художественного движения. Мне казалось в то время, что с помощью алогичного, нарушающего границы между жанрами и видами, искусства можно преодолеть абсурд так называемой реальности. Мы хотели внести в этот трудно меняющийся мир новые краски, динамику активного художественного действия.

Название – «Академия Зауми» – было оксюмороном (подобно «горячему снегу»), ведь заумное, алогичное, аграмматическое искусство по своей природе антиакадемично. Но это другая Академия – не застывшая, рутинная организация, способная фиксировать лишь уже отжившее, а особая динамическая институция, развивающая незавершенные проекты исторического авангарда и выдвигающие новые. Сама «Академия Зауми» стала таким новым проектом. С одной стороны она объединила в себе все направления исторического авангарда, с другой – она объединила современных неоавангардистов, независимо от места их проживания.

Ход был абсолютно авангардистский – ибо «Академия Зауми» существовала и существует без финансов! У Академии нет спонсоров, ее не финансирует никакой фонд. Деньги, необходимые для переписки, подготовки публикаций, моих поездок на выступления в другие города, я зарабатывал собственной литературной и преподавательской деятельностью. Другие члены «Академии», приезжавшие в Тамбов, сами изыскивали средства на проезд, а жили в большинстве случаев в моей квартире (квартира состояла из двух комнат и в ней жила семья из трех человек). В период сотрудничества с Тамбовским Университетом мы имели возможность бесплатно пользоваться помещениями и иногда издательскими возможностями Университета.

Сотрудничая с ветеранами неоавангарда и совсем молодыми авторами, многие из которых были моими студентами, я пришел к выводу, что мы создаем особый гипертекст во времени. Мы работаем с текстами разных лет 20 века, обращаемся к другим векам, находя в них предшественников, и создаем собственные тексты. Выстраивается цепь текстов, фигуры текстов. Мы пробовали представлять эти переплетения текстов в совместных перформансах и публикациях. Наконец я объединил ряд таких переплетений в книгах «Зевгма» (1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда» (1998), «Поэзия русского авангарда» (2001), «Року укор» (2003), а также в русско-немецкой антологии современной поэзии «Диапазон» (2005) и «Альманахе Академии Зауми» (2007).<sup>10</sup>

Первая книга объединила в себе принципы антологии, сборника теоретических эссе и диалогов, словаря, библиографического справочника, учебника. Во второй книге исследование проективных теорий исторического авангарда перетекало в показ современного поиска. Третья книга была построена в виде театрального действия. Четвертая расширяла, корректировала и существенно дополняла первую. Пятая показывала грани современного поиска в тради-

---

10. БИРЮКОВ С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. См. также мои работы: Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: ТГУ им. Державина, 1998. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Р. Элинина, 2001. Року укор. Поэтические начала. Ред.: Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2003. Авангард: модули и векторы. Ред.: Е.В. Степанов. М.: Вест-Консалтинг, 2006.

ционном русско-немецком контексте. Шестая – подводила некоторые итоги и расширяла международный контекст (в Альманахе участвовали авторы из Бельгии, Болгарии, Германии, Дании, Молдавии, Украины, Чили).

Таким образом, можно определить ведущее направление старшего поколения неоавангардистов. Это расширение художественного пространства. Визуализация, эксперименты со звуком (саунд-поэзия), возрождение заумной поэзии, рукописных книг, представление поэтического на публике, осознание тела как поэтического объекта (поэтический перформанс). В дополнение к этому некоторые авангардисты (например, С. Сигей, Вл. Эрль, В. Шерстяной, Б. Констриктор, А. Мирзаев) занимаются просветительством – изданием архивных материалов раннего авангарда, переизданием книг, пишут популяризаторские статьи и научные исследования и т.д.

За 20 лет деятельности «Академия Зауми» неоднократно выступала инициатором самых разных акций, соединяя академизм с акционизмом в духе футуризма и дада. Так, в 90-е годы АЗ совместно с кафедрой русского языка Тамбовского государственного университета имени Державина провела серию международных научных конференций, включающих поэтические акции авангардного направления. Серия публикаций АЗ состоялась в конференционных сборниках, а также в журналах «Кредо», «Волга», «Новое литературное обозрение». В те же годы ряд членов АЗ принимали участие в различных международных конференциях и фестивалях в Польше, Финляндии, Канаде, России. Особенно активно шло взаимодействие тамбовских и петербургских авангардистов – несколько совместных акций прошло на сценах Москвы и Петербурга. (Совместные выступления автора статьи с Л. Березовчук, А. Горноном, С. Завьяловым, Б. Констриктором).

В 2003 году члены АЗ А. Альчук, Н. Фатеева и автор этих строк организовали в Москве, в Институте русского языка, конференцию-фестиваль с участием ведущих авангардных поэтов и исследователей современного и исторического авангарда.<sup>11</sup> Это было наиболее крупное и яркое событие, завершившееся выпуском объемного тома исследований и поэтических текстов.

В 2004 году на Берлинском поэтическом фестивале состоялась историческая встреча одного из основателей немецкой конкретной поэзии Ойгена Гомрингера (р.1925) с немецкими и русскими современными экспериментальными поэтами. Вечере, названном по заглавию

---

11. ПОЭТИКА ИСКАНИЙ, или поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». Ред.-сост.: Н.А. Фатеева. Редакторы художественной части: А.А. Альчук / С.Е. Бирюков. М.: Институт русского языка РАН, 2004. См. также: Schmidt H. / Birjukov S. «Конфетиш!» – Ein Konferenz-Festival auf der Suche nach dem süßen Kern der Poesie. // Zeitschrift für Slavistik. 2004. Vol.49. №1. С.107-110.

книги автора этих строк "Ja ja, Da da..."<sup>12</sup>, наряду с Гомрингером, участвовали Хартмут Андручок, Фридрих Блок, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов и Сергей Бирюков.

В 2005 году вышел специальный выпуск известного славистского журнала "Russian Literature"<sup>13</sup>, полностью посвященный современному русскому авангарду. В этом же году вышла, также подготовленная нами, уже упоминавшаяся антология современной немецкой и русской поэзии «Диапазон», ориентированная прежде всего на представление поэтических инноваций. Премьера книги состоялась на Московском биеннале поэтов, где наряду с русскими авторами участвовали немецкие – Моника Ринк, Герхард Фалькнер, Хендрик Джексон и Штефан Поп. Еще одна презентация состоялась несколько позже в Берлине. Серия акций, посвященных немецкому и русскому авангарду, была проведена при участии немецкого культурного центра имени Гёте в Москве, Самаре, Саратове и Ростове-на-Дону.

Расширяя международное сотрудничество, автор этих строк в 2005 году на поэтическом фестивале в Македонии вместе со своими коллегами образовал группу звуковых поэтов "DAstrugistenDA" в составе: Питер Во (Англия / Австрия), Филип Меерсман (Бельгия), Сергей Бирюков (Россия / Германия), позднее в группу вошел Ливен Веркаутерен (Бельгия).

Эта группа действует до сих пор, принимая участие в различных фестивалях и акциях, представляя записи перформансов в интернете<sup>14</sup>. В частности группа была в 2009 году специальным гостем на первом европейском фестивале Slam-poetry в Берлине.

В самом начале своей деятельности АЗ учредила Международную Отметину имени отца русского футуризма Давида Бурлюка. И по нынешний день это единственная в России литературная «премия», присуждаемая за авангардные достижения поэтам, исследователям, издателям и переводчикам. Первые отмеченные были Геннадий Айги, Андрей Вознесенский, Елизавета Мнацаканова, Ры Никонова, Сергей Сигей, Валерий Шерстяной. Особо была отмечена издательская деятельность Михаила Евзлина, который в Мадриде выпускает серию книг исторического и современного русского авангарда.<sup>15</sup> Благодаря деятельности этого издательства многие библиотеки мира имели возможность пополнить свои фонды авангардными изданиями. И что особенно интересно – все издания этих серий в последнее время приобрели крупнейшие российские библиотеки.

---

12. BIRJUKOV Sergej. Ja ja, Da da oder Die Abschaffung des Artikels. Leipzig: Erata, 2004. См. в этой же книге: SCHMIDT H. Poetische Grundlagenforschung. Die Poesie des russischen Dichters Sergej Birjukov. С.114-129.

13. Russian Literature 2005. Vol.LVII. №3/4. Special issue: Contemporary Russian Avant-Garde. Gast-red. Sergej Birjukov. Editor: W.G. Weststeijn. Amsterdam. См. также: Russian Literature 2006. Vol.LIX. №2-4. Special issue: Ry Nikonova and Sergej Sigej.

14. См., например, здесь: <http://artronicpoetry.blogspot.com/> и здесь: [http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9\\_k4s](http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9_k4s). (сентябрь 2010 г.).

15. Каталог этих книг находится, например, на сайте <http://www.hlebnikov.ru/> или на сайте [www.esterum.com](http://www.esterum.com)) (сентябрь 2010 г.).



Начиная с 2008 года АЗ инициировала и проводит акции в честь 100-летия мирового авангардного движения. Такие представления прошли в Тамбове, Москве, Петербурге, Берлине, Лейпциге, Галле, Штутгарте, Париже, Генте, Будапеште, Вене.

Помимо этого в Москве были организованы несколько фестивалей комбинаторной и авангардной поэзии, а также звучарной поэзии (куратор – член АЗ Евгений Харитонов).

В этих фестивалях участвовали Анна Альчук, Наталия Азарова, Елена Кацюба, Света Литвак, Вера Сажина, Анна Харитонова, Константин Кедров, Александр Федулов, Герман Виноградов, Александр Бубнов, Александр Горнон, Павел Байков и другие авторы. Фактически на фестивалях, проходивших под общим названием «Лапа Азора», был представлен наиболее полный спектр современной авангардной и комбинаторной поэзии.

Все эти действия в значительной мере активизировали авангардный сегмент современной поэзии. Возникла необходимость нового издания, которое могло бы представлять наиболее радикальные поэтические поиски. И такое издание – интернет-журнал «Другое полушарие» – было инициировано в Москве поэтом Евгением Харитоновым.<sup>16</sup> Журнал представляет в основном поэзию, но также своеобразную «другую» драматургию, публикует поэтологические материалы. Поэзия здесь представлена во всех проявлениях: вербальном, визуальном, звуковом. Это единственный в России журнал, представляющий звучарную поэзию, то есть не только чтение стихов, но и различные эксперименты со звучанием голоса, использованием электроники.<sup>17</sup> За три года журнал структурировал то поле русской поэзии, в котором ведется интенсивный поиск. «Другое полушарие» также активно контактирует с авторами из других стран, публикуя их тексты в переводах и оригиналах. Можно сказать, что здесь, в самом журнальном процессе-производстве происходит своего рода апробация авангардных журнальных стратегий.

### *Несколько слов в заключение*

Знакомство с немецким, австрийским, французским, канадским, фламандским, английским неоавангардом позволяет говорить о близости процессов, происходящих в словесном искусстве разных стран. Даже если нет прямых влияний, существует воздух эпохи. «Идеи носятся в воздухе», словно кометы. Улавливание комет, собственно, и составляет константу авангардного поиска.

С расширением медийного поля (радио, телевидение, интернет) произошло сужение поля

---

16. См. здесь, с выходом на архив остальных номеров: <http://drugopolushar.narod2.ru/> (сентябрь 2010 г.).

17. См.: ARTronic POETRY.

для эксперимента. Это не парадокс, а закономерность. Медийные средства присвоили себе многие открытия авангарда. Поэтому задача современных авангардистов усложняется в необозначаемой пока степени!

## 2.2. Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма

Рассматривая современную русскую поэзию, исследователь сталкивается со множеством трудностей, первая из которых – неясность самого этого понятия. Каждое из составляющих его слов – современная – русская – поэзия – при ближайшем рассмотрении оказывается по сути дела конструктом, не допускающим точного определения. Даже, казалось бы, такое ясное понятие как «русская», т.е. написанная на русском языке, ускользает из рук, стоит нам подумать о сонорной поэзии Валерия Шерстяного или о так называемой «вакуумной», беззвучной поэзии, представленной, например, в творчестве Ры Никоновой и Генриха Сапгира. Со словом «современная» дело обстоит не лучше. Как курьез можно упомянуть недавно изданную в Нью-Йорке международную антологию современной поэзии<sup>1</sup>, где в качестве современных поэтов от России есть лишь два представителя – Анна Ахматова и Иосиф Бродский. Когда же мы доходим до определения самого понятия «поэзия», то тут разброс мнений оказывается еще более широким.

И все же мы будем говорить о современной русской поэзии, воспользовавшись весьма полезным свойством нашего мышления, которое позволяет в эвристических целях оперировать понятиями, логическое определение которых представляло бы значительные затруднения. Естественно, что говорить о всей современной русской поэзии не представляется возможным, поэтому здесь мы ограничимся лишь рассмотрением так называемой поэзии неоавангарда, в которой отношения звука и значения выходят на первый план.

Говоря вообще, взаимоотношение между звуком и значением представляется центральным моментом любой поэзии. Баланс между этими двумя сторонами языкового знака, существующий в естественном языке, подвергается в поэзии пересмотру, который в разных поэтических школах может проходить с той или иной степенью интенсивности. Как известно, характерной особенностью русского футуризма явились радикальная ревизия существующего языкового status quo, установление прямых связей звука и значения в обход существующих конвенций и провозглашение примата звука. Как сформулировал Якубинский, «если в стихах и есть что-нибудь кроме "звукового", то это "что-нибудь" возникает, существует, сознается из-за и по отношению к звуковому; "звуковое" определяет стихи»<sup>2</sup>.

Опираясь на свое новое видение поэзии, футуристы ввели в поэтический обиход целый набор новых эстетических установок, творческих стратегий и поэтических техник, которые

---

1. См.: THE POETRY OF OUR WORLD: An International Anthology of Contemporary Poetry. Ed. by J. Paine. New York: Harper Collins Publishers, 2000.

2. ЯКУБИНСКИЙ Л.П. Откуда берутся стихи. // ЯКУБИНСКИЙ Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Наука, 1986. С.194-196. Здесь: с.194.

во многом определили пути развития поэзии в 20 веке. Сегодня, сто лет спустя, у нас есть интересная возможность посмотреть на будущее бюджетян, бросить взгляд на их будущее из нашего настоящего и увидеть, какими путями пошло развитие этой линии русской поэзии, какие из предложенных футуристами стратегий и техник оказались продуктивными, а какие, наоборот, не дали всходов.

Понятно, что искусство, и в частности поэзия, будучи проявлением индивидуальности художника, по своей природе противится любой классификации. Стоит наложить какую-либо концептуальную сетку на все многообразие проявлений искусства, как сразу же возникают протесты (почти всегда справедливые), что ячейки этой сетки не соответствуют действительности и через них-то как раз и уплывает самое важное. Все это так, но альтернативы у нас нет. Нужно признать, что научные упрощения и схематизация представляют собой необходимое зло – но и достаточное добро, позволяющее хоть как-то ориентироваться в лесу индивидуальных явлений. Все это надо иметь в виду, приступая к анализу современной поэзии.

Так как поэзия является искусством, связанным в первую очередь с языком, а звук и значение представляют собой две стороны языкового знака, то будет оправданным применить к анализу состояния современной поэзии семиотические термины. Как известно, в теории семиотики выделяются три большие области, соответствующие наиболее общим типам семиотических отношений: область семантики, т.е. отношения между знаком и обозначаемым, область синтактики, т.е. отношения знаков между собою, и область прагматики – отношение знаков и человека, который их использует.<sup>3</sup> Предваряя дальнейшее изложение, сформулируем в общем виде одну из важнейших тенденций, которая, по нашему мнению, характеризует современную неоавангардистскую поэзию: семантическое измерение отступает в ней на второй план, тогда как синтактические и прагматические аспекты необычайно усиливаются.

Чтобы конкретизировать это общее положение, нам нужно будет сначала обратиться к русским футуристам, поэтика которых в значительной мере является определяющей и для сегодняшнего движения неоавангарда, и посмотреть, как эти семиотические векторы были представлены в их творчестве. Очевидно, что семантическая линия была наиболее ярко выражена в работах Хлебникова. Для творческих экспериментов Хлебникова по созданию «мирового заумного языка» было характерно стремление переосмыслить конвенциональные связи меж-

---

3. Это разделение было впервые введено в теорию семиотики Ч. Моррисом в 1938 г. (русск. перевод см.: МОРРИС Ч.У. Основания теории знаков. // СЕМИОТИКА. Сборник переводов. Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С.37-89.). Важно отметить, что термин «синтактика» используется здесь не в лингвистическом, а в более широком семиотическом смысле и включает в себя отношения между любыми семиотически значимыми элементами текста. Интересная попытка рассмотреть в свете данной трихотомии историю лингвофилософских идей и их отражение в художественном творчестве предпринята в книге: СТЕПАНОВ Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985.

ду звуком и значением и найти «правильное имя» вещей, способное напрямую, иконически выразить их сущность. Тем самым, несомненно авангардные по своей природе творческие искания Хлебникова можно, в то же время, поставить в ряд долгой философской традиции, восходящей к платоновскому «Кратилу»<sup>4</sup> и проявляющейся в традиционном поэтическом топосе «лживости языка» в противовес непосредственности прямой передачи мысли (вспомним тютчевскую строку «Мысль изреченная есть ложь», которую редактор первого собрания произведений Хлебникова Н.Л. Степанов поместил в качестве эпиграфа к своей вводной статье о поэте).<sup>5</sup>

Попытки найти «истинные», универсальные звуко-смысловые соответствия часто носят у Хлебникова системный характер и изложены в серии парафилологических статей.<sup>6</sup> Напомним, например, его концепцию «звездного языка» (известную также под названием «азбука ума»), в которой Хлебников приписывает отдельным звукам (инициальным консонантам различных слов) определенное значение и закрепляет его в специальных глоссариях. Исходя из принципа, что «вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы», Хлебников пытается создать своего рода список семантических универсалий, «что-то вроде закона Менделеева».<sup>7</sup> Другой системой фоно-семантических соответствий Хлебникова является его

---

4. В диалоге «Кратил» Платон одним из первых в истории философии эксплицитно представил проблематику связи звука и значения в языке. Главный герой защищает в нем точку зрения, что имена даются вещам в соответствии с их «природой» (φύσει), тогда как его оппонент Гермоген утверждает, что подобная связь устанавливается «по соглашению» (θεσει) (подробнее по этому вопросу см.: ЛОСЕВ А.Ф. Краткий анализ диалога Платона «Кратил». // ПЛАТОН. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. М.: Мысль, 1990. С.613-682; RIJLAARSDAM J.C. Platon über die Sprache. Ein Kommentar zum Kratylos. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema, 1978). Отметим, что другой крупнейший философ античности, Аристотель, также высказался по этой проблеме. В своем трактате «Об истолковании» он занимает позицию, прямо противоположную платоновскому «Кратилу»: «<Имена> имеют значение в силу соглашения, ведь от природы нет никакого имени» (АРИСТОТЕЛЬ. Об истолковании. // Сочинения в четырех томах. Т.2. М.: Мысль, 1978. С.93-99, 1-16а; см. также: COSERIU E. L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes. // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1967. 204. С.81-112). Таким образом, уже в античности были представлены две основные парадигмы, которые, в принципе, остаются предметом научной дискуссии до наших дней (обзор «платоновской» и «аристотелевской» парадигмы в истории языкознания и современной лингвистике см.: CHRISTMANN H. Arbitrarität und Nicht-Arbitrarität im Widerstreit. Zur Geschichte der Auffassung vom sprachlichen Zeichen. // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1985. Heft 38 (2). С.83-99; SIMONE R. Foreword. Under the Sign of Cratylus. // Iconicity in Language. Ed. by R. Simone. Amsterdam: John Benjamins, 1995. С.VII-XI).

5. СТЕПАНОВ Н.Л. Творчество Велимира Хлебникова. // ХЛЕБНИКОВ В.В. Собрание произведений в пяти томах. Т.1. Л.: Изд-во писателей, 1928. С.31-64. Здесь: с.61.

6. См., например, «Учитель и ученик» (ХЛЕБНИКОВ В.В. Собрание произведений в пяти томах. Ленинград: Изд-во писателей, 1928-1933. Т.5. С.171-182), «Разложение слова» (с.183-186), «О простых именах языка» (с.203-206), «Перечень. Азбука ума» (с.207-209), «Художники мира» (с.216-221), «Наша основа» (с.228-243).

7. Там же, с.228. Поскольку, по мысли Хлебникова, каждый согласный звук является носителем определенного значения, количество таких первичных универсалий должно совпадать с количеством согласных звуков или букв алфавита: «В языке столько простых имен, сколько единиц в его азбуке – всего около 28-29» (с.203). В результате сравнения слов, начинающихся с одной буквы, Хлебников устанавливает для каждого звука/буквы ряд семантических характеристик, представляющих собой абстрактные пространственно-зрительные образы: В – вращение одной точки кругом другой, Ш – слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и т.д. (см. с.217-219). Концепцию звездного языка Хлебников не только разрабатывал в серии своих теоретических статей, но и активно применял ее в своем творчестве.

«Звукопись», в которой некоторым согласным звукам присваиваются цветовые эквиваленты (б – красный, м – синий и т.д.<sup>8</sup>), или внутреннее склонение, где определенное значение приписывается чередованию гласных.<sup>9</sup> Во всех этих случаях мы имеем дело с попытками выстроить новую систему соответствий между звуками языка и обозначаемыми ими сущностями, т.е. можно говорить о том, что заумный язык Хлебникова имеет своей доминантой семантическую направленность.<sup>10</sup>

В противоположность этому, для синтаксического вектора авангардной поэзии характерным будет не поиск новых отношений языкового знака с внеязыковыми сущностями, а перераспределение отношений между самими языковыми знаками – звуками, морфемами, словами и т.д. В качестве наиболее характерного примера этого направления можно привести поэзию Крученых. Широко применяемые им приемы (характерно, что здесь, в отличие от Хлебникова, речь идет уже не о целостных концепциях, а об отдельных приемах) – сдвиги слово-разделов, фрагментация слов, игра звуковыми кластерами – являются типичными средствами языковой комбинаторики, располагающейся вдоль синтаксической оси языка.<sup>11</sup> Переосмысление отношений между фонетической формой слова и его семантикой во многом пошло по пути разрушения этой связи, ведущему в пределе к автономному «самовитому слову», освобожденному от «оков смысла». Конечно, здесь можно говорить лишь о тенденции, нельзя полностью исключить из творчества Крученых также и семантический аспект. Однако такие его попытки семантизации, как «учение о какалогии», пытающееся подвести под языковые

---

8. Там же, с.269.

9. «Видишь ли, я отметил, что словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда некая основа придает своему смыслу разные направления, и дает слова отдаленные по значению и похожие по звуку» (с.173). Переосмысливая корневые гласные как «грамматический» элемент, Хлебников сближает слова, имеющие в естественном языке далекую друг от друга семантику, на том основании, что они имеют сходно звучащие основы. Эти слова начинают выступать как члены некой парадигмы, образованной в результате изменения этого элемента: «Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь. <...> бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок то место, куда следует направить удар» (с.172).

10. Семантическую направленность поэтики Хлебникова не раз отмечали исследователи. Так, уже во вступительной статье к «Собранию произведений» 1928 г. Тынянов пишет: «Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле» (ТЫНЯНОВ Ю.Н. О Хлебникове. // ХЛЕБНИКОВ В.В. Собрание произведений в пяти томах. Т.1. Л.: Изд-во писателей, 1928. С.17-30. Здесь: с.25). Выражая ту же мысль в семиотических терминах, Цивьян замечает, что «Для Хлебникова <...> основным было установление связи означающего/означаемого, звука/смысла» (ЦИВЬЯН Т.В. Хлебниковская лингвистика: предварительные заметки. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.65-75. Здесь: с.70), тем самым указывая на семантический тип отношений в смысле Морриса (МОРРИС Ч.У. Основания теории знаков).

11. Противопоставление Крученых и Хлебникова по линии синтактика vs. семантика в той или иной форме можно проследить во многих исследованиях поэтики авангарда. Так, Хансен-Лёве говорит о «семантизме» Хлебникова в противоположность «звучизму» Крученых (HANSEN-LÖVE А. Казимир Малевич между Крученых и Хлебниковым. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.229-258. Здесь: с.240). См. также *sem-zaum' vs. zvuk-zaum'* в: HANSEN-LÖVE А. Kručenyh vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus. // AVANT-GARDE: Interdisciplinary and International Review. Vol.5-6. Edited by J. van der Eng. Amsterdam: Rodopi, 1991. С.15-44.); Шапир в своей статье также противопоставляет семантическую заумь Хлебникова синтаксической зауми Крученых (ШАПИР М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы»: фоническая структура). // КУЛЬТУРА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову. Под ред. Р. Вроона и Дж. Мальмстада. М.: Наука, 1993. С.299-307).

эксперименты психоаналитические толкования, выглядят скорее как пародия по сравнению с теориями Хлебникова и имеют очевидную направленность на провокацию и эпатаж. Если словотворчество Хлебникова можно назвать онтологическим, так как оно – в интенции – указывает на стоящие за языком универсальные сущности, то заумь Крученых концентрируется в первую очередь на деформациях и изменении сочетаемости элементов самого языкового кода, нося преимущественно манипуляторный характер (естественно, этот термин употребляется здесь не в оценочном смысле).<sup>12</sup>

Конечно, не случайно, что, говоря о Крученых, мы употребили слово «эпатаж». Оно указывает на третий вектор семиотических отношений, в центре которого стоит опять же Крученых – прагматику, т.е. отношения языкового знака или сообщения с воспринимающей их публикой. В данном случае важным оказывается не внутренняя организация материала или смыслы, которые за ним скрываются, а способ подачи и восприятия этого материала. Подобно семантике и синтактике, область прагматики также оказалась объектом интенсивных экспериментов футуристов, которые революционизировали способы презентации письменного текста и ввели момент перформанса в свои выступления перед публикой. Характерно, что даже названия текстов Крученых нередко носят перформативный, подчеркнуто акциональный характер («Кукиш прошлякам», «Взорваль» и т.д.).

Рассматривая современную поэзию неоавангарда, мы видим, что семантически ориентированная линия представлена в ней весьма скромно. Несмотря на глубокое уважение и почти культовый характер, которым характеризуется отношение к Хлебникову, его поиски «истинного» соответствия между звуком и значением, вся мифопоэтическая сторона его творчества не получила значительного продолжения и развития. В качестве редкого исключения здесь, вероятно, можно назвать лишь Геннадия Айги, который сам отмечал важность хлебниковской традиции для своего творчества (например, он говорит об этом в своем интервью с Сергеем Бирюковым).<sup>13</sup> С другой стороны, хлебниковское стремление к созданию универсальных семантических соответствий находит свое продолжение и развитие в мета-метафоризме

12. См. известные высказывания Крученых о «фактуре слова», понимаемой им как «расположение тем или иным образом слогов, букв и слов», или перечисление конкретных приемов «технического трюкизма» (КРУЧЕНЫХ А.Е. Кукиш прошлякам. Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.: Гилея, 1992. С.70) в коротком фрагменте «Рисунки слов», составленном Терентьевым, Крученых и Зданевичем (там же, с.65). Все они могут быть описаны в терминах простых комбинаторных операций типа сложение, усечение, метатеза и т.д.:

«свороченные головы» – мочедан (вместо чемодан)

«сломанное туловище» – мыслей

«однорельсные» – жизнь (вместо жизнь), нра (вместо нравиться)

«трехрельсные» – циркорий (вместо цикорий)

«с выжатой серединой» – сно (вместо сон)

Обращает на себя внимание ярко выраженный момент физической деструкции в отношении слова, который особенно подчеркивается выбором метафор.

13. См.: АЙГИ Г.Н. / БИРЮКОВ С.Е. Реализм авангарда. // Вопросы литературы. 1991. №6. С.3-15. Здесь: с.5-6.

Константина Кедрова<sup>14</sup>, у которого связь с близкой Хлебникову традицией «философии имени» прослеживается, среди прочего, через его общение с Алексеем Лосевым. Несомненно, отдельные элементы поэтической палитры Хлебникова широко используются и другими поэтами неоавангарда (так, интересные примеры «расщепления слова» можно найти в творчестве Сергея Бирюкова, «палиндромная» линия получила оригинальное развитие у Дмитрия Авалиани и т.д.), однако в целом семантический универсализм Хлебникова остается для современного неоавангарда в большей степени объектом почитания, чем материалом для собственного творчества.<sup>15</sup>

В отличие от семантики, синтаксический и прагматический векторы (условно говоря, «линия Крученых») выходят в современной поэзии на первый план и получают многостороннее и продуктивное развитие. Не случайно А. Ханзен-Лёве в своем типологическом сопоставлении двух программ русского футуризма утверждает, что модель, персонифицируемая в лице Крученых, до сегодняшнего дня остается определяющей и отождествляется с авангардом как таковым.<sup>16</sup> В центре внимания здесь оказываются, с одной стороны, различные техники организации поэтического текста (слово «текст» употребляется в данном случае не в узко вербальном смысле, а шире – как последовательность знаков вообще) и, с другой стороны, способы его подачи, перформанс. При этом интересно отметить, что нередко (как, например, в случае с визуальной поэзией) эти два аспекта – направленность на внутреннюю организацию текста и на его презентацию – оказываются неразрывно связаны между собой и образу-

---

14. См: КНЯЗЕВА Е.А. Идеи В. Хлебникова в философии и поэзии К. Кедрова. // МАТЕРИАЛЫ X МЕЖДУНАРОДНЫХ ХЛЕБНИКОВСКИХ ЧТЕНИЙ. Астрахань: Астраханский университет, 2008. С.155-158.

15. Интересной в этом отношении является подробная и богатая материалом статья Сергея Бирюкова о рецепции творчества Хлебникова в современной поэзии (БИРЮКОВ С.Е. Рецепции творчества Велимира Хлебникова в современной русской поэзии. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.53-64). Приведенные в ней примеры показывают, что эта рецепция во многом заключается не во внутренней преемственности хлебниковской поэтики, а скорее во внешних моментах – посвящениях Хлебникову, размышлениях о его значении, упоминаниях в своих стихах, пародировании (Пригов) и т.д. Характерен вывод, который делает Сергей Бирюков в отношении творчества другого поэта неоавангарда, Сергея Сигея: «Подчеркивая фундаментальность Хлебникова <...>, Сигей как будто специально обращается в своих исследованиях и творениях к другим авторам, которые являются изобретателями или приверженцами явных приемов – Алексей Крученых, Василиск Гнедов, Илья Зданевич, Сергей Подгаевский» (там же, с.55).

Эта неоднозначность восприятия наследия Хлебникова может стать понятна, если мы примем во внимание сложность его положения в самой системе авангарда, тот факт, что он изначально не укладывался в рамки какого-либо определенного течения. Как отмечал Степанов уже в 1928 г., «футуризм и Хлебников – понятия, не покрывающие друг друга. <...> Хлебников сейчас не принадлежит футуризму, его творчество не соизмеримо со школой, оно вырастает за пределы своего времени» (СТЕПАНОВ Н.Л. Творчество Велимира Хлебникова. С.36-37). Вероятно, тот факт, что Хлебников не являлся достаточно «ортодоксальным» футуристом, во многом объясняет ограниченность его восприятия современным неоавангардом (см. оценку Хлебникова, данную в свое время Малевичем: «Хлебников, хотя и творил новые слова, но видоизменял побеги слова от старого практического корня. <...> Таковая поэзия целиком умна, как академический, живописный реализм», МАЛЕВИЧ К.С. В. Хлебников. // Творчество. 1991. №7. С.4-5. Здесь: с.5). Однако, с другой стороны, именно этот выход Хлебникова за рамки футуризма создал предпосылки для восприятия его наследия не только в среде неоавангарда, но и поэтами самых разных направлений и стилей.

16. HANSEN-LÖVE A. Kručenyč vs. Chlebnikov. С.15. Приведем в этой связи также и высказывание Малевича: «Альфа заумного был, есть и будет Крученых» (МАЛЕВИЧ К.С. В. Хлебников. С.4).



ют непрерывный континуум. Ниже мы попытаемся схематически сформулировать наиболее продуктивные стратегии организации и презентации текста, которые можно проследить в современной поэзии неоавангарда.

Важнейшим и, наверное, старейшим приемом, на котором во многом строится уже авангард начала 20 века, является различного рода комбинаторика и пермутация. Начиная от сдвигологии Крученых и до «транспозии» Ры Никоновой и Сергея Сигея (которые в одном из своих манифестов формулируют ее сущность как «изменять существующие формы чего бы то ни было»<sup>17</sup>) этот принцип остается одним из наиболее продуктивных, и очевидно, что он до сих пор не исчерпал своих возможностей. Предпосылкой для разнообразных сдвигов и комбинаторных перестановок является нивелирование иерархии языковых элементов разных уровней (фонем, морфем, слов и т.д.) и отмена ограничений на их сочетаемость. Нужно заметить, что иерархия языковых уровней основана прежде всего на семантике (так, фонема «а» и союз «а», несмотря на свою акустическую идентичность, занимают разные ступени в языковой иерархии именно благодаря разной семантической наполненности), здесь же мы имеем дело в первую очередь с ненормативными синтаксическими последовательностями, которые вначале разрушают конвенциональную семантику, и лишь затем могут семантизироваться вторично.<sup>18</sup>

Вторичная семантизация – наделение цепочек языковых символов новым значением – в значительной степени игровой процесс, в котором автор может давать потенциальному читателю некоторые «подсказки»: рассечение, слияние и инкорпорирование слов и морфем (выраженные с помощью неконвенциональных пробелов или их отсутствия, разных шрифтов, заглавных букв и т.д.), особое расположение текста на странице или какие-либо иные указания, направляющие внимание читателя. В результате семантическое содержание корневых морфем подвергается переосмыслению в процессе «поэтической» этимологии, к тому же семантизации подвергаются даже те элементы, которые в стандартном языковом коде самостоятельного лексического значения не имеют (служебные части речи, аффиксы, отдельные звуки и т.д.).<sup>19</sup>

17. См.: Вместо манифеста. // Транспонанс. 1983. №16. С.15-28. Цит. по: КУКУЙ И. Лаборатория авангарда: журнал Транспонанс. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.225-245. Здесь: с.241.

18. Якобсон говорит в этой связи о «словах, как бы подыскивающих себе значение» (ЯКОБСОН Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову. // ЯКОБСОН Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С.272-316. Здесь: с.313), а Терентьев, рассуждая об асемантических заумных последовательностях, выражается еще более образно: «И в результате эти стихи будут поняты! К ним прилипнет содержанье! И не одно, а больше, чем ты можешь выдержать» (ТЕРЕНТЬЕВ И.Г. А. Крученых грандиозарь. // ТЕРЕНТЬЕВ И.Г. Собрание сочинений. Bologna: San Francesco, 1988. С.215-232. Здесь: с.222).

19. Процесс вторичной семантизации показывает, что строгое разделение синтактики и семантики оказывается невозможным: любое – нормативное или ненормативное – изменение последовательности языковых знаков влечет за собой изменение семантики. Говоря о синтаксическом и семантическом измерениях в поэзии, мы имеем в виду лишь доминанту, главную направленность к тому или иному вектору. Так, внимание Хлебникова было в

В этой связи можно отметить, что в современной поэзии значительно усилился элемент «ребусности»: поэт как бы загадывает читателю (слушателю и т.д.) загадку и – хотя и не всегда – снабжает ее некоторыми ключами. Правда, чтобы это делать, нужно быть уверенным, что читатель будет этим ребусом заниматься (как пишет Сергей Бирюков, автор и реципиент должны быть «в известном смысле настроены на одну волну», а «реципиент, не настроенный на нужную волну, будет испытывать дискомфорт»<sup>20</sup>). Однако в этом отношении положение современных поэтов лучше, чем сто лет назад. За ними признано право на игру с читателем, публика стала толерантнее – нередко даже «эпатаж» уже составляет часть ее эстетического ожидания. В ребусе не обязательно должно присутствовать глубокое содержание, важен сам факт, что непонятный набор символов при определенном способе прочтения обращается в осмысленный. Этот способ прочтения может задаваться автором, а может быть рассчитан на то, что читатель найдет его сам (в этом смысле такие тексты содержат элемент интерактивности).

Логическим продолжением комбинаторного принципа является нелинейность текста, также в значительной степени характерная для современной поэзии. С отменой языковой иерархии и ограничений на сочетаемость языковых элементов возрастает степень свободы пространственной организации элементов текста, с одной стороны, и последовательности их восприятия, с другой, так что пространственное расположение текстовых, графических и иных компонентов поэтического текста становится значимым фактором и полноправным элементом игры. Естественно, что, как и в любой игре, в зависимости от выбранных правил становятся возможны множественные прочтения (как формулирует Александр Горнон – «многомерное ненаправленное состояние свободного выбора»<sup>21</sup>).

Интересно, что комбинаторный принцип может распространяться не только на элементы текста, но и на сам код, которым эти тексты дешифруются. Здесь можно отметить возможность одновременного прочтения разными языковыми кодами (в современной поэзии один из этих кодов может быть осмысленным, а другой – заумным), креолизация – смешанное использование разных кодов (В. Мельников пользуется этим приемом, называя его «муфта-лингва»), стилизация под чужой язык – отсылка к имиджу чужого языкового кода (однако сам данный код при этом обычно не используется).<sup>22</sup>

---

основном обращено на создание семантических соответствий, для Крученых же возможные смысловые ассоциации были скорее побочным продуктом звуковых трансформаций.

20. См. БИРЮКОВ С.Е. Гипотеза о смысле (литературно-критическая лекция). // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.317-326. Здесь: с.324.

21. См.: ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков: реализованные возможности и возможность их реализации. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.259-273. Здесь: с.267.

22. Отметим, что подобные приемы были намечены уже так называемым «историческим» авангардом. См. совет Крученых «Как придать себе звучность: Зальцман – Кацомарили, Крученых – Догрехили, Грехиладзе, крова-

Нелинейность письма и отсутствие иерархии между элементами текста тесно связаны с еще одним принципом, который широко применяется в современной поэзии – ее визуализация. Ибо если языковые единицы лишены конвенциональной семантики и ограничений относительно последовательности своего употребления, то ничто не мешает рассматривать их лишь как графические образы, или же и вовсе включать в текст визуальные элементы неязыкового характера. Визуальная поэзия открывает широчайшие возможности, хотя, конечно, чем шире эти возможности эксплуатируются, тем актуальнее становится дискуссия о границах поэзии как вербального искусства. Это еще более касается тенденции к кинетизации, где статичное изображение становится подвижным (видео, анимация и т.д.) и поэтический текст перерастает в сложный мультимедийный комплекс (например, «флэш-поэзия» Елены Кацюбы<sup>23</sup>).

Интересным явлением, балансирующим на грани вербальности и визуальности, являются различного рода палиндромы, получившие в современной русской поэзии очень продуктивное развитие, достаточно назвать здесь имена Дмитрия Авалиани или Владимира Гершуни. Палиндромы, хотя и состоят из последовательности отдельных звуков-букв, воспринимаются как целостные образы. Как отмечает Юрий Лотман, при восприятии палиндромов одновременно активизируются когнитивные механизмы, связанные с обработкой дискурсивной и пространственно-визуальной информации<sup>24</sup>, и это еще более верно по отношению к таким пространственно ориентированным формам, как, например, листовертни. Вероятно, интенсивное развитие и многообразие палиндроматических форм в современной русской поэзии можно объяснить не только наследием Хлебникова, но и общей тенденцией к визуализации восприятия и развитием соответствующих когнитивных способностей, наблюдающихся под воздействием современных визуально ориентированных медиа. Принимая во внимание эту тенденцию, будет логичным и в дальнейшем ожидать повышения удельного веса визуально-пространственной поэзии и интересных находок в этой области.

Включение в вербальный текст визуального и кинематического рядов позволяет говорить о синкретической тенденции в современной поэзии, о стремлении воздействовать на аудиторию одновременно через различные каналы восприятия. Вербальность становится лишь од-

---

ти – краватэби» (Крученых «Зугдиди», цит. по: ЦИГЛЕР Р. Поэтика А.Е. Крученых поры «41»: Уровень звука. // L'AVANGUARDIA A TIFLIS. Edited by L. Magarotto / M. Marzaduri. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. С.231-258. Здесь: с.249), эксплуатирующий звуковой имидж грузинского языка, или строки из Хармса, допускающие двойное – заумное и немецкое – прочтение (нем. *nur* = только): «Дума длинных долгих кур / передо мной лежала нур» (ХАРМС Д.И. Собрание произведений. Т.3. Сост. М. Мейлах и В. Эрль. Bremen: K-Press, 1978. Здесь: с.136).

23. См.: ШМИДТ Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.423-440.

24. См.: ЛОТМАН Ю.М. О семиосфере. // ЛОТМАН Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. Таллинн: Александра, 1992. С.11-24. Здесь: с.22.

ним из выразительных средств, не всегда даже самым важным. Как отмечает Н.А. Фатеева, «сегодня невозможно не говорить о синтезе разных форм существования поэзии – вербальной, визуальной, аудиальной (сонорной) и перформативной (акциональной)»<sup>25</sup>.

В связи с синкретическим характером современной поэзии нужно отметить еще одну ее важную тенденцию, напрямую связанную с перформативностью – включение в текст визуально-тактильных, телесных в своей основе компонентов. В первую очередь сюда относится широкое использование жестов – по образному выражению Сергея Сигея, отсылающего к знаменитому взмаху рукой в «Поэме конца» Василиска Гнедова, поэт это не «про-рок», а «про-рук».<sup>26</sup> Так же как у Гнедова, у которого наглядный жест заменял слово, в творчестве современных поэтов жесты представляют собой переходное звено между вербальными и визуальными средствами выражения, стоя в одном ряду с пиктограммами (не случайно интенсивное использование жестов и пиктограмм, например, у Ры Никоновой и Сергея Сигея<sup>27</sup>). Соотношение вербального и визуального моментов при использовании жестов может быть различным – от чисто экспрессивных жестов, призванных передать эмоциональные состояния или эпатировать публику, до целых систем жестовой символики, «переводящих» в движение элементы языкового кода.<sup>28</sup>

В этом же ряду телесно-физиологических средств воздействия современной поэзии стоит использование тембровых и интонационных возможностей голоса, где опять же интересный пример представляет собой «новая риторика» Ларисы Березовчук. А. Тумольский отмечает в этой связи «сильнейшее, первично – физиологическое воздействие» голосовых модуляций на публику.<sup>29</sup> Кроме того, в этот ряд можно поставить техники, эксплуатирующие различные маргинальные моменты тактильного характера, например, движения рук при перелистывании текстов («пальцапание» Сергея Сигея). Интересно отметить, что за явным игровым моментом здесь угадывается еще и очень глубокое родство вербального и телесного, заставляю-

---

25. ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков. С.260.

26. См. BROOKS С. On One Ancestor: Vasilisk Gnedov in the Work of Sergej Sigej and Ry Nikonova. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.177-224. Здесь: с.188.

27. См. NAZARENKO T. Writing Poetry Without Words: Pictographic Poems by Rea Nikonova and Sergej Sigej. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.285-316.

28. Так, в системе, разработанной Ларисой Березовчук, значение некоторых приставок кодифицируется с помощью определенных движений рук: приставка «до» исполняется как выталкивающее движение ладонями, «сверх» – раскрытые ладони возносятся выше головы и т.д. (подробнее см. ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков. С.260-261). Нетрудно заметить, что подобные соответствия носят иконический, изобразительный характер и являются по сути дела реализованными в движении пиктограммами.

29. ТУМОЛЬСКИЙ А. Событие поэтического «из-речения», или размышления очевидца. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.451-463. Здесь: с.458. Отметим, что на глубокую связь между физическими характеристиками артикулируемого звука и передаваемым им эмоциональным значением, а также на возможности использования этой связи в поэзии указывал еще Лев Якубинский (ЯКУБИНСКИЙ Л.П. О звуках стихотворного языка. // ЯКУБИНСКИЙ Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Наука, 1986. С.163-176).

щее нас вспомнить о первоначально жестовой природе языка и вообще телесной основе всех когнитивных способностей.<sup>30</sup>

\*\*\*

Сто лет, отделяющие нас от русского футуризма, были трудным временем для страны и искусства. Но тяжелый опыт 20 века несет в себе и долю оптимизма. Оказалось, что хрупкие на вид явления культуры по своей природе очень устойчивы и даже способны выдерживать давление всей государственной машины – говоря словами персонажа Михаила Булгакова, рукописи не горят.<sup>31</sup> А уж тем более целые художественные стили нельзя уничтожить запретами. Несмотря на все гонения, традиция русского футуризма не была забыта, и похоже, что именно сейчас она переживает период интенсивного развития. Лишь краткое перечисление стратегий и направлений, свойственных современной поэзии неоавангарда, показывает, что пессимизм по поводу возможностей развития авангардной традиции, который иногда проскальзывает в высказываниях самих современных поэтов, необоснован – искусство находит все новые пути и возможности освоить «невозделанные» территории.<sup>32</sup>

Не все футуристические стратегии получили свое развитие в равной степени. Очевидно, что на данном этапе однозначным преимуществом пользуется комбинаторно-перформативный подход, а онтологические искания хлебниковского типа представлены более скромно. Почему это так? Это вопрос, который заслуживает отдельной обстоятельной дискуссии. Не будем забывать и о художественно-историческом фоне: сто лет назад футуризм соседствовал с классической литературой и символизмом, с их поисками «правды жизни», внутренних за-

---

30. Одним из ключевых слов в когнитивных науках в последнее время является "embodiment", указывающее на то, что высшие когнитивные способности человека генетически восходят и продолжают быть тесно обусловлены элементарными телесными процессами (см. например, LAKOFF G. / JOHNSON M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999).

31. Здесь невольно напрашивается сравнение с резистентностью к внешним воздействиям и «волей к жизни», проявляемой живыми организмами. Не случайно аналогия с носителями биологической информации – генами – получила развитие в теории мемов – носителей культурной информации (см.: DAWKINS R. *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press, 1976).

32. См., например, характерное замечание Валерия Дьяченко: «Нечего выкаблучиваться, все равно судьба всего нашего поколения – с муками и с пылом открывать давно открытое и, я бы сказал, само собой разумеющиеся вещи, идеи, стили, темы, формы, мазки, фактуры и т.п.» (архив журнала «Номер», с.59. *Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen*. Собрание С. Сигова и А. Таршис, фонд 97. Цит. по: КУКУЙ И. *Лаборатория авангарда*. С.226). В том же духе высказывается и Геннадий Айги: «Татарские набеги "авангарда" на неизведанные "поэтические земли" даже за один 1913 год были совершены – на сто лет "вперед". <...> Теперь с этими "землями" имеем дело мы, и труд наш – заведомо неблагодарный. Это – заполнять, – упорно, терпеливо, "бессенсационно", – территории, пройденные "авангардистами" воинственным маршем» (АЙГИ Г.Н. *Листки – в ветер праздника. К столетию Велимира Хлебникова*. // АЙГИ Г.Н. *Стихотворения*. М.: Радуга, 2008. С.287-302. Здесь: с.292-293). Очевидно, что подобный пессимизм не в последнюю очередь объясняется двойственным положением современного неоавангарда: с одной стороны, революционной ломкой всех традиций, а с другой – желанием опереться на традицию «исторического» авангарда.

кономерностей и "correspondance".<sup>33</sup> В отличие от этого, в последующий период доминировал социалистический реализм, а затем постмодернизм – с их установкой на условность языкового знака («ложь»), игру и перформанс.<sup>34</sup> Вероятно, в применении к развитию художественных течений можно говорить о духе времени и о чередовании «семантико-онтологических» и «комбинаторно-манипуляторных» периодов. В этом смысле футуризм и его последующее развитие также соответствуют смене общих художественных парадигм.

Как пойдет развитие футуристической традиции дальше? Ответить на этот вопрос просто – надо только подождать следующие сто лет.

---

33. Не случайно Ханзен-Лёве говорит о том, что связь универсально-языкового словотворчества Хлебникова с символизмом является «гораздо более тесной, чем это обычно считают» и указывает на их «глубокое духовное родство в языковом мышлении» (ХАНЗЕН-ЛЁВЕ О.А. Русский формализм. Методология реконструкции развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С.111).

34. Несмотря на интенцию его создателей, социалистический реализм латентно включал в себя элемент условности и игры, причем чем более произведение искусства соответствовало канонам соцреализма, тем более оно ощущалось как «сделанное» и «ненастоящее». Не удивительно, что эстетика соцреализма оказалась таким благодатным материалом для концептуализма, соц-арта и т.д.

### 3. IL TESTO D'ARRIVO

#### 3.1. Le diverse angolature della neoavanguardia: personaggi, istituzioni, gruppi, edizioni, presentazioni ecc.

##### Breve introduzione

Prima di parlare dello stato attuale dell'avanguardia occorre quantomeno raffigurare a grandi linee il contesto antecedente a quello odierno.

L'avanguardia storica in Russia si era formata contemporaneamente a quella degli altri Paesi Europei: lo scambio di informazioni avveniva piuttosto rapidamente ed esisteva un'influenza reciproca tra le scuole d'avanguardia. Questa tendenza è continuata per tutti gli anni Dieci e Venti del secolo. Fra l'avanguardia tedesca e quella russa esisteva uno scambio dinamico di idee. L'esempio più evidente era il collettivo "Il Cavaliere Blu" di cui fu organizzatore assieme a Franz Marc e August Macke anche Vasilij Kandinskij, a cui poi si unirono anche Aleksej Javlenskij, Marianna Verëvkina e David Burljuk, il "padre del futurismo russo". Successivamente, negli anni Venti, ci fu la collaborazione fra i pittori tedeschi e i russi Malevič ed El' Lisickij, l'interazione del futurista russo Il'ja Zdanevič con i dadaisti tedeschi, una parentela della poesia transmentale russa e il Dadaismo.

Negli anni Trenta, la situazione cambiò bruscamente: in particolare, in URSS stavano diventando sempre meno possibili le performance pubbliche dell'avanguardia letteraria, sebbene questo fosse il periodo dell'attività creativa attiva della "seconda avanguardia" (il gruppo OBERIU\* a Leningrado, Nikolaj Glazkov a Mosca).

Grande libertà di intervento pubblico avevano gli emigranti, ma queste iniziative non ottennero una giusta risonanza nei Paesi di residenza (David Burljuk negli USA; Il'ja Zdanevič, Sergej Šaršun, Boris Poplavskij in Francia), mentre in URSS quasi nessuno li conosceva. In Europa, già alla fine degli anni Quaranta si verificò un'intensificazione delle neoavanguardie, con un chiaro orienta-

---

\* Объединение Реального Искусства (*Ob'edinenie Real'nogo Iskusstva*, ovvero Associazione dell'Arte Reale). [N.d.T.]

mento verso l'avanguardia storica. A questo proposito è caratteristica l'affermazione del poeta avanguardista francese Henri Chopin: «Nella prima metà del secolo si è tentato di esprimere le aspirazioni artistiche che erano destinate a realizzarsi nella seconda metà del secolo».<sup>1</sup> Henri Chopin analizzò attentamente le ricerche dei suoi predecessori e cercò di entrare in contatto con figure dell'avanguardia storica che erano ancora in vita, in particolare nel 1966 incontrò il dadaista Raoul Hausmann e lo incoraggiò a registrare su un mangianastri esperimenti fonetici.<sup>2</sup> Il "Gruppo di Vienna" e i concretisti furono eredi diretti dei dadaisti.

Negli anni Cinquanta e Sessanta in URSS presero anche piede tentativi di ripristinare le tendenze d'avanguardia. Questo era prima di tutto collegato al nome di Majakovskij. In relazione alla pubblicazione della sua *opera omnia* e alla comparsa di nuove opere su di lui, gradualmente si ripresentano i nomi dei futuristi: Chlebnikov, Burljuk, Kamenskij, Kručënich... Aleksej Kručënich a quel tempo era ancora vivo (sarebbe morto nel 1968), ma dall'inizio degli anni Trenta non aveva più la possibilità di esibirsi e di pubblicare. Era noto a una piccola cerchia di persone, in particolare erano in rapporti con lui i poeti che utilizzavano tecniche d'avanguardia nelle proprie opere: Vladimir Kazakov, Gennadij Ajgi, Andrej Voznesenskij, Viktor Sosnora. A Leningrado viveva il poeta Igor' Bachtërev, che negli anni Venti era entrato a far parte del gruppo d'avanguardia OBERIU (Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij). Neppure Bachtërev, in quanto autore avanguardista, aveva accesso al pubblico (per la letteratura ufficiale lavorava come drammaturgo) ma con lui erano in contatto poeti che conoscevano i suoi testi, come Vladimir Erl', Sergej Sigej, Ry Nikonova, Boris Konstriktor. Nella città di Cherson viveva il poeta avanguardista radicale Vasilisk Gnedov che, nel 1915, si esibì con una poesia che consisteva in una pagina bianca: si chiamava *Poema konca* (Poema della fine). Con Gnedov s'incontrava e teneva corrispondenza epistolare Sergej Sigej. Inoltre, non si può non considerare che, negli anni Cinquanta e Sessanta, operavano poeti legati all'avanguardia: Nikolaj Aseev (1889-1963), Semen Kirsanov (1906-1972), Boris Pasternak (1890-1960), Il'ja Sel'vinskij (1899-1968). Il loro esempio e, in alcuni casi, il loro sostegno diretto hanno giocato un ruolo specifico nella continuazione della linea d'avanguardia della poesia russa.<sup>3</sup>

In questo modo si può dire come nell'Unione Sovietica degli anni Sessanta fossero rimasti ancora individui capaci di trasmettere ai nuovi autori la propria esperienza. Tuttavia, a differenza dei loro coetanei occidentali, gli autori più radicali di allora non potevano esibirsi apertamente: i poeti e gli artisti che si occupavano di sperimentazione artistica si sono trovati in opposizione ai gusti estetici del potere. Le loro azioni non erano una protesta di per sé: semplicemente si occupavano di arte. Tuttavia, le persone che controllavano l'accesso alle macchine da stampa e ai mezzi d'informazione di massa provavano in tutti modi a limitarlo.

Di conseguenza, tutte le pubblicazioni di Vladimir Kazakov (1938-1988) furono realizzate in



Occidente, principalmente in Germania, dove i suoi libri uscivano in russo e venivano tradotti in tedesco. Anche Gennadij Ajgi (1934-2006) veniva pubblicato in Germania, in Francia e all'inizio degli anni Sessanta in Polonia e Cecoslovacchia. Elizaveta Mnacakanova (1922), musicista, poetessa e artista, nel 1975 era emigrata in Austria e solo lì incominciò a fare letture pubbliche e a stampare i propri lavori: in particolare si esibiva insieme a Hans Artmann e Gerhard Rühm e traduceva le loro poesie in russo. Del resto, Mnacakanova nel suo *Curriculum vitae* specifica la propria riluttanza a venire pubblicata nel periodo della sua vita a Mosca.<sup>4</sup> Valerij Šerstjanoj (1950), che era studente presso la Facoltà di Filologia Romano-germanica dell'Università del Kuban' (a Krasnodar), si era sposato con una studentessa tedesca e, nel 1979, si era trasferito nella DDR, e tutta la sua carriera di poeta visivo e sonoro si è realizzata in Germania. Poco dopo il suo arrivo aveva conosciuto Carlfriedrich Claus, artista e pensatore che viveva nella DDR e che avrebbe avuto grande influenza su Šerstjanoj. Successivamente, era entrato in contatto con una serie di poeti sperimentali occidentali, intratteneva con loro una corrispondenza epistolare ed era sorvegliato dalla StaSi. Anche dopo la caduta del muro di Berlino, Šerstjanoj era rimasto attivo nella poesia sperimentale tedesca e inoltre aveva reclamizzato anche l'avanguardia russa. Ben presto emigrò in Francia il poeta e artista Aleksej Chvostenko (1940-2004) che aveva sviluppato la tradizione dei transmentalisti e dei dadaisti e aveva organizzato a Leningrado il gruppo "Verpa", affine alle tradizioni di OBERIU.

Ry Nikonova (1942) e Sergej Sigej (1947) vivevano in un piccolissimo paesino remoto (nella città di Ejsk sulle rive del Mar d'Azov) e lì pubblicavano la rivista del samizdat *Transponans*, nella quale stampavano sia la vecchia, sia la nuova avanguardia. La rivista era uscita con una tiratura di cinque copie e aveva una cerchia di lettori composta dagli stessi letterati e artisti. L'organizzatore del gruppo "Chelenukty",\* Vladimir Erl' (1947), Boris Konstriktor (1950) e Boris Kudrjakov (1946-2005) venivano pubblicati su questa rivista, così su quelle del samizdat di Leningrado.

A Kazan', ancora negli anni Cinquanta, Konstantin Kedrov (1942) e i poeti della sua cerchia – Elena Kacjuba e Lorens Blinov – si proclamavano autori di tendenza avanguardistica. Tuttavia, in tali condizioni le loro ambizioni non ricevevano sostegno: il debutto editoriale di questi poeti avrebbe avuto luogo con grande ritardo ormai negli anni Ottanta.

A Tambov (450 km a sud-est di Mosca) l'autore di queste righe, a partire dagli anni Sessanta, si è occupato dello studio dell'avanguardia russa e straniera, ha lavorato alla teatralizzazione di testi d'avanguardia e, all'inizio degli anni Ottanta, ha creato un circolo artistico nel quale si occupava di esperimenti letterari con giovani autori. E in seguito ha istituito l'*Accademia Transmentale* (AT), unendo autori della neoavanguardia e ricercatori che vivevano sia in Russia, sia all'estero.<sup>5</sup>

---

\* Il significato del nome resta ad oggi avvolto nel mistero per volontà del suo ideatore e viene approfondito nel commento alla traduzione di questa tesi (par. 4.2. "Onimi", pp. 60-61). [N.d.T.]

Allo stesso tempo, non si può non notare che alcuni autori che avevano debuttato nella seconda metà degli anni Cinquanta erano riusciti a farsi pubblicare ed erano persino riusciti a conquistare una certa posizione.

Primo fra tutti Andrej Voznesenskij (1933-2010), che univa con successo alcuni principi della poetica d'avanguardia alla scrittura tradizionale e trovava l'occasione di presentare persino modelli di poesia visiva, concreta e sonora. Non a caso, Andrej Voznesenskij stava diventando il centro gravitazionale di molti di coloro che cercavano nuove strade nella poesia. A Leningrado questo centro gravitazionale era rappresentato da Viktor Sosnora (nato nel 1936). Sostenuto all'inizio del percorso dall'ex futurista e collaboratore di Majakovskij Nikolaj Aseev, Sosnora, a differenza di Voznesenskij, veniva stampato col contagocce. Tuttavia, le sue pubblicazioni avevano un significato assai essenziale per i giovani autori. Un'intera serie di nuovi poeti, riusciti a farsi un nome ancora alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, imitava questi poeti, e alcuni li conoscevano pure. Prima di tutto, questa era una cerchia, per dirla in termini convenzionali, di metaforici (Aleksandr Paršinkov, Aleksandr Eremenko, Ivan Ždanov, Sergej Solov'ev, Il'ja Kutik e il loro sostenitore fin dalle prime battute, Konstantin Kedrov, che aveva elaborato la teoria della meta-metafora).<sup>6</sup>

Ma in generale, gli anni Sessanta, Settanta e l'inizio degli anni Ottanta nell'ex URSS per la maggior parte degli autori di orientamento avanguardistico erano stati trascorsi in clandestinità, erano passati all'insegna del ripristino dell'avanguardia classica e della ricerca del proprio percorso.

## **Le nuove opportunità**

Quando nella seconda metà degli anni Ottanta è comparsa l'opportunità di esibirsi con un pubblico più ampio e di pubblicare, risultò che in Russia esisteva un certo numero di autori che si occupava di poesia visiva, poesia sonora, poesia combinatoria e che lavorava con differenti tecniche di scrittura.

Dal 1989 negli USA iniziava a uscire *Černovik* (La Bozza), almanacco della poesia sperimentale russa che veniva pubblicato a proprie spese dal poeta-emigrante Aleksandr Očeretjanskij (nato nel 1946).

Fino ad oggi sono usciti 24 numeri e questo almanacco è rimasto l'unico ambito di sperimentazione, soprattutto per la visualizzazione del testo e la cosiddetta tecnica mista. Dalla metà degli anni Novanta l'almanacco veniva pubblicato a volte a Mosca, a volte a Kiev, riusciva a raggiungere diverse città, offrendo in tal modo una certa influenza sulla generale atmosfera artistica. Negli ultimi tempi *Černovik* è accessibile anche su internet.

Dal 1995 i poeti Elena Kacjuba e Konstantin Kedrov avevano iniziato a pubblicare a Mosca *Žur-*

*nal poetov* (La rivista dei poeti), che puntava essenzialmente alla poetica combinatoria: palindromi, anagrammi, forme visive. Konstantin Kedrov aveva organizzato il gruppo DOOS (acronimo russo di “Società Volontaria di Protezione delle Libellule”, dove la libellula funge da metafora dell’artista). Questo gruppo conduceva regolarmente iniziative con presentazioni della ricerca poetica.<sup>7</sup>

A Ejsk, Sergej Sigej e Ry Nikonova, dalla metà degli anni Ottanta, hanno organizzato una serie di loro esibizioni, nonché mostre internazionali di *Mail art* e poesia visiva, e occasionalmente si sono esibiti a Pietroburgo, Mosca e in altre città.

A Tambov gli anni Ottanta e Novanta sono trascorsi all’insegna dell’*Accademia Transmentale* (di cui si dirà più avanti).

Dall’inizio degli anni Novanta a Mosca veniva pubblicata la rivista *Novoe literaturnoe obozrenie* (La nuova rassegna letteraria), che ha potuto mostrare molto dello sperimentalismo fatto durante gli anni Sessanta-Novanta. Già nel terzo numero veniva stampato il mio ampio lavoro *Netradicionnaja tradicija* (Una tradizione non tradizionale),<sup>8</sup> e poi ci sono state le pubblicazioni di Ry Nikonova, S. Sigej, A. Kondratov, G. Sapgir, I. Cholin, V. Nekrasov e altri.

All’inizio degli anni 2000 è comparsa la rivista *Futurum-art*, pure rivolta alle pratiche d’avanguardia sia del passato, sia del presente. Il fondatore della rivista – il poeta e filologo Evgenij Stepanov – in breve tempo aveva realizzato anche alcuni altri progetti: le riviste *Deti Ra* (I figli del Ra) e *Zinziver* (La Malva), in cui aveva iniziato a pubblicare anche autori d’avanguardia. Sempre lui aveva presentato due numeri della rivista *Drugie* (Gli Altri), dedicati alla poesia visiva. Le riviste *Akt* (L’Atto) e *Slovolov* (Pescaparole), orientate alla ricerca d’avanguardia, venivano pubblicate a Pietroburgo dai noti personaggi dell’Underground leningradese, Tamara Bukovskaja e Valerij Mišin.

Iniziative editoriali significative venivano intraprese regolarmente a Pietroburgo da parte del noto poeta polifono-semantista Aleksandr Gornon.

Uscivano i libri di Gennadij Ajgi, Vladimir Kazakov, Elizaveta Mnacakanova, Genrich Sapgir, Igor Cholin, Vladimir Erl’, Boris Konstriktor, Sergej Sigej, Ry Nikonova, Aleksej Chvostenko, Dmitrij Avaliani, Anna Al’čuk, Elena Kacjuba, Konstantin Kedrov, Aleksandr Očeretjanskij, Natalija Azarova, Arsen Mirzaev, Sergej Birjukov, Aleksandr Fedulov, Evgenij Charitonov, Michail Vjatkin, Boris Grinberg, Evgenij Stepanov, Tamara Bukovska, Valerij Mišin.

Inoltre, in Russia era uscito un certo numero di antologie rappresentative dell’esperienza russa e mondiale delle pratiche d’avanguardia.<sup>9</sup>

Con la caduta della “Cortina di ferro” erano emerse possibilità di entrare in contatto con gli autori di altri Paesi, di conoscere ciò che veniva fatto in Occidente e di rappresentare la propria arte all’estero. Effettivamente, per di più alcuni autori d’avanguardia si erano spostati in altri Paesi: ad esempio, Ry Nikonova e Sergej Sigej nel 1998 si erano trasferiti in Germania. Considerato che in

Germania ora vivono anche Ol'ga Denisova, Vilen Barskij, Igor' Burichin, Elena Sazina, il già menzionato Valerij Šerstjanoj e l'autore di questo saggio – tutti legati alla neoavanguardia – si può dunque affermare che si sia verificato un peculiare ritorno agli inizi del XX secolo, quando le avanguardie russa e tedesca (o, più ampiamente, dei germanofoni) erano in stretto dialogo.

### **I vettori dell'Accademia Transmentale**

La neoavanguardia degli anni Sessanta-Novanta puntava al rinnovamento della forma, per di più senza ambire a un ruolo sociale. I neoavanguardisti sembravano persino disprezzare l'impegno sociale, volevano essere semplicemente artisti che coltivavano le tecniche artistiche, tentando in qualsiasi modo di espanderle. Ad esempio, il passaggio al visivo veniva dettato non solo dal fatto che i poeti visivi spesso erano anche pittori (come Mnacakanova, Ry Nikonova, Sergej Sigej), ma anche dall'espansione del territorio della poesia. Il principio dell'espansione avanguardistica restava, ma era indirizzato solo alla sfera particolare dell'arte. Per di più, si deve notare un fatto: le repressioni contro la prima avanguardia, il fallimento del socialismo in Russia, il divieto di sperimentazione e l'esistenza clandestina obbligata, tutto questo aveva riorientato la neoavanguardia. A differenza degli avanguardisti d'inizio secolo, i neoavanguardisti si focalizzavano sull'arte pura, le loro esibizioni non si tenevano in luoghi aperti al pubblico bensì tra di loro, nelle case (così si faceva a Mosca e Leningrado, tuttavia a Tambov negli anni Sessanta, Settanta e in particolar modo negli anni Ottanta si erano tenute performance pubbliche). Il generale fermento creativo, il potente ripristino e la riaffermazione di autori e opere nella seconda metà degli anni Ottanta e Novanta avevano favorito fra le altre cose l'ascesa della linea avanguardistica. Ma gli autori più radicali, persino in quel contesto favorevole, per lungo tempo erano rimasti poco noti.

Tuttavia, in quel periodo era stata costituita l'*Accademia Transmentale*, sotto la cui egida si tenevano conferenze e festival, non solo dando via libera a processi creativi nella città di Tambov, ma influenzando anche altre città, tra cui Mosca e Pietroburgo. Abbiamo assunto a fondamento dell'avanguardismo i tre principi che possono essere identificati nelle tre "E": esperimento, estroversione, espansione.

Come si è detto, già nel 1981 avevo creato un circolo in cui riportavo in vita la linea della ricerca d'avanguardia in arte. Il circolo annoverava per lo più giovani – scrittori di poesia e prosa – che introducevo progressivamente all'avanguardia storica, aiutando ognuno di loro a trovare la propria strada di sperimentazione (fra quelli che si sarebbero distinti negli anni successivi in modo particolarmente interessante, c'erano Elena Časovskich, Elena Vladimirova, Aleksandr Fedulov, Vladimir Mal'kov, Michail Gavin, Aleksej Šepelëv). Le nostre esibizioni a Tambov, ancora in epoca sovietica

ca, si svolgevano in bilico fra accettazione e rifiuto. Il pubblico, che non aveva esperienza nel rapporto con forme poetiche inusuali, alle volte reagiva negativamente. Del resto, questa reazione del pubblico era come programmata dalla stessa arte d'avanguardia.

Nel 1985 eravamo riusciti con qualche difficoltà a curare alcune iniziative dedicate al centenario del famosissimo poeta avanguardista Velimir Chlebnikov. Ma già alla fine degli anni Ottanta avevamo portato a termine una serie di proposte dedicate all'avanguardia poetica della Russia e del mondo.

In pubblico elaboravamo nuovi metodi di lettura della poesia d'avanguardia. Trascinavamo la sala alla polemica e portavamo i presenti a riflettere sulla molteplicità delle diverse angolature della poesia. Successivamente, quando ho iniziato a insegnare linguistica e poetica presso l'Università di Tambov, le attività dell'*Accademia Transmentale* si sono trasferite in ambito universitario. Cercavo in tal modo di apportare elementi di avanguardismo nella didattica e in generale nella vita artistica universitaria. Alcuni numeri del giornale dell'Università erano stati pubblicati all'insegna dell'*Accademia Transmentale*, avevamo coordinato una serie di esibizioni con la partecipazione di autori avanguardisti di Mosca e di altre città.

Questo è stato un tentativo di reintegrare i diritti di un movimento artistico importante per il rinnovamento dell'arte. Mi sembrava a quel tempo che attraverso l'aiuto dell'illogicità – che infrange i confini tra generi e forme – l'arte potesse superare l'assurdità della cosiddetta realtà. Volevamo introdurre in quel mondo in complessa evoluzione le nuove tinte, la dinamica di iniziative artistiche vitali.

La denominazione – *Accademia Transmentale* – era un ossimoro (come “neve ardente”), poiché un'arte astrusa, illogica e sgrammaticata è antiaccademica per sua natura. Ma questa era un'altra Accademia: non un'organizzazione cristallizzata, abituale, capace di documentare solo ciò che era ormai obsoleto, bensì un'istituzione speciale e dinamica che portava a compimento progetti incompiuti dell'avanguardia storica e che ne proponeva di nuovi. La stessa *Accademia Transmentale* era uno di questi nuovi progetti. Aveva unificato, da una parte, tutte le tendenze dell'avanguardia storica, dall'altra, i neoavanguardisti contemporanei, indipendentemente dal loro luogo di residenza.

La mossa era stata del tutto avanguardistica, visto che l'*Accademia Transmentale* esisteva ed esiste senza supporti finanziari! L'Accademia non ha sponsor, non riceve finanziamenti da nessuna fondazione. Il denaro necessario alla corrispondenza, alla preparazione delle pubblicazioni e ai miei spostamenti in altre città per le esibizioni li ho guadagnati con la mia personale attività letteraria e didattica. Gli altri membri dell'*Accademia* che venivano a Tambov cercavano a loro volta i mezzi per viaggiare, ma nella maggior parte dei casi vivevano da me in un appartamento che consisteva in due stanze (e in cui viveva una famiglia di tre persone). Durante il periodo della collaborazione con

l'Università di Tambov avevamo la possibilità di utilizzare gratuitamente i locali e a volte le risorse editoriali dell'Università.

Collaborando con i veterani della neoavanguardia e autori giovanissimi, molti dei quali miei ex studenti, sono arrivato alla conclusione che stiamo creando un particolare ipertesto cronologico. Lavoriamo con testi provenienti da anni diversi del XX secolo, puntiamo lo sguardo verso altri secoli rinvenendovi i predecessori e creiamo i nostri testi. Si delinea una catena testuale, immagini di testi. Abbiamo provato a presentare questo intreccio testuale in pubblicazioni e performance congiunte. Alla fine ho riunito una serie di questi intrecci nei libri *Zevgma* (Zeugma, 1994), *Teorija i praktika ruskogo poetičeskogo avangarda* (Teoria e pratica dell'avanguardia poetica russa, 1998), *Poezija ruskogo avangarda* (Poesia dell'avanguardia russa, 2001), *Roku ukor* (Fitta al fato, 2003), e anche nell'antologia russo-tedesca della poesia contemporanea *Diapazon* (Diapason, 2005) e in *Al'manache Akademii Zaumi* (Almanacco dell'Accademia transmentale, 2007).<sup>10</sup>

Il primo libro riuniva i principi dell'antologia, una raccolta di saggi teorici e dialoghi, un dizionario, una guida bibliografica e un manuale. Nel secondo libro la ricerca sulle teorie proiettive dell'avanguardia storica confluiva in una rassegna della ricerca contemporanea. Il terzo libro era strutturato in forma di atto teatrale. Il quarto espandeva, rettificava e integrava significativamente il primo. Il quinto mostrava le diverse angolature della ricerca contemporanea nel tradizionale contesto russo-tedesco. Il sesto tirava le somme e allargava il quadro internazionale (all'Almanacco avevano partecipato autori da Belgio, Bulgaria, Germania, Danimarca, Moldavia, Ucraina, Cile).

In tal modo, si può determinare la tendenza dominante della generazione più anziana dei neoavanguardisti. Era l'espansione dello spazio artistico. La visualizzazione, le sperimentazioni con il suono (poesia sonora), la rinascita della poesia transmentale, i libri scritti a mano, la rappresentazione della poesia in pubblico, la consapevolezza del corpo come oggetto poetico (performance poetica). In aggiunta, alcuni avanguardisti (ad esempio S. Sigej, Vl. Erl', V. Šerstjanoj, B. Konstriktor, A. Mirzaev) si occupavano di divulgazione: pubblicazione di materiali d'archivio della prima avanguardia e riedizioni di libri, scrivevano articoli divulgativi e ricerche scientifiche ecc.

In vent'anni di attività, l'*Accademia Transmentale* è stata più di una volta capofila delle iniziative più disparate, combinando accademismo e azionismo nello spirito del futurismo e del Dada. Così, negli anni Novanta, l'*Accademia Transmentale*, in collaborazione con la cattedra di lingua russa dell'Università Statale di Tambov "Deržavin", aveva tenuto una serie di convegni scientifici internazionali, che includevano iniziative poetiche della corrente d'avanguardia. Una serie di pubblicazioni dell'*Accademia Transmentale* veniva proposta negli Atti dei convegni, nonché nelle riviste *Kredo* (Il Credo), *Volga* (Il Volga), *Novoe literaturnoe obozrenie* (La nuova rassegna letteraria). In quegli stessi anni, un certo numero di membri dell'*Accademia Transmentale* aveva preso parte a

diverse conferenze internazionali e festival in Polonia, Finlandia, Canada e Russia. Particolarmente vitale era stata l'interazione fra gli avanguardisti di Tambov e Pietroburgo: alcune iniziative congiunte si erano tenute sui palchi di Mosca e Pietroburgo (performance congiunte dell'autore del saggio e di L. Berezovčuk, A. Gornon, S. Zav'jalov, B. Konstriktor).

Nel 2003, i membri dell'*Accademia Transmentale* A. Al'čuk, N. Fateeva e l'autore di queste righe avevano organizzato a Mosca, presso l'Istituto di Lingua Russa, un festival-conferenza con la partecipazione dei più importanti poeti avanguardisti e ricercatori dell'avanguardia storica e contemporanea.<sup>11</sup> Questo era stato l'evento più grande e vistoso, conclusosi con l'uscita di un voluminoso tomo di saggi e di testi poetici.

Nel 2004, al Festival della Poesia di Berlino, si era tenuto l'incontro storico di uno dei fondatori della poesia concreta tedesca Eugen Gomringer (nato nel 1925) con i poeti sperimentali contemporanei tedeschi e russi. Alla serata, chiamata "Ja ja, Da da..."<sup>12</sup> con il titolo del libro dell'autore di queste righe, insieme a Gomringer avevano partecipato Hartmut Andryczuk, Friedrich Block, Valerij Šerstjanoj, Dmitrij Bulatov e Sergej Birjukov.

Nel 2005, era uscita un'edizione speciale della nota rivista di slavistica *Russian Literature*,<sup>13</sup> interamente dedicata all'avanguardia russa contemporanea. In quello stesso anno era uscita, sempre messa a punto da noi, la già menzionata antologia della poesia contemporanea russa e tedesca *Diapazon*, orientata prima di tutto alla rappresentazione delle innovazioni poetiche. L'anteprima del libro si era tenuta in occasione della biennale dei poeti di Mosca, dove, a fianco degli autori russi avevano partecipato quelli tedeschi: Monika Rinck, Gerhard Falkner, Hendrik Jackson, Steffen Popp. Un'ulteriore presentazione si era tenuta poco dopo a Berlino. Una serie di iniziative dedicate all'avanguardia tedesca e russa si era svolta con la partecipazione del Goethe Institut a Mosca, Samara, Saratov e Rostov sul Don.

Ampliando la collaborazione internazionale, l'autore di queste righe, nel 2005, al Festival della Poesia in Macedonia, aveva costituito insieme ai propri colleghi il gruppo di poeti sonori "DAstru-gistenDA" con questa formazione: Peter Waugh (Inghilterra/Austria), Philip Meersman (Belgio), Sergej Birjukov (Russia/Germania), più tardi nel gruppo era entrato Lieven Vercauteren (Belgio).

Questo gruppo opera tuttora, prendendo parte a diversi festival e iniziative, rendendo disponibili i filmati delle performance su internet.<sup>14</sup> In particolare, il gruppo nel 2005 era stato ospite speciale al primo festival europeo di Slam-poetry a Berlino.

Proprio all'inizio della sua attività, l'*Accademia Transmentale* aveva istituito il "Riconoscimento Internazionale", intitolato al padre del futurismo russo David Burljuk. A tutt'oggi è rimasto l'unico "premio" letterario in Russia, conferito per i traguardi avanguardistici raggiunti da poeti, ricercatori, editori e traduttori. I primi a essere notati erano stati Gennadij Ajgi, Andrej Voznesenskij, Elizaveta

Mnacakanova, Ry Nikonova, Sergej Sigej, Valerij Šerstjanoj. In particolare, era stata riconosciuta l'attività editoriale di Michail Evzlin, che a Madrid aveva pubblicato una serie di libri sull'avanguardia storica e contemporanea.<sup>15</sup> Grazie all'attività di questo editore, molte biblioteche del mondo avevano la possibilità di rimpinguare i propri fondi con pubblicazioni avanguardistiche. Una cosa particolarmente interessante è che tutte le edizioni di queste collane negli ultimi tempi sono state acquistate dalle più importanti biblioteche russe.

A partire dal 2008, l'*Accademia Transmentale* aveva attivato e conduceva iniziative in onore del centenario del movimento dell'avanguardia mondiale. Le rappresentazioni avevano avuto luogo a Tambov, Mosca, Pietroburgo, Berlino, Lipsia, Halle, Stoccarda, Parigi, Gand, Budapest, Vienna.

Inoltre, a Mosca erano stati organizzati alcuni festival di poesia combinatoria e avanguardistica, nonché poesia sonora (il curatore era stato il membro dell'*Accademia Transmentale* Evgenij Charitonov).

Ai festival avevano partecipato Anna Al'čuk, Natalija Azarova, Elena Kacjuba, Sveta Litvak, Vera Sažina, Anna Charitonova, Konstantin Kedrov, Aleksandr Fedulov, German Vinogradov, Aleksandr Bubnov, Aleksandr Gornon, Pavel Bajkov e altri autori. Di fatto, ai festival, che si erano svolti con il titolo comune di "Lapa Azora" (La zampa di Azor), veniva rappresentato lo spettro più ampio della poesia avanguardistica e combinatoria contemporanea.

Tutte quelle attività avevano attivato in misura significativa il ramo d'avanguardia della poesia contemporanea. Era emersa la necessità di una nuova edizione che potesse rappresentare le ricerche poetiche più radicali. L'edizione, la rivista online *Drugoe polušarie* (L'altro emisfero), è stata fondata a Mosca dal poeta Evgenij Charitonov.<sup>16</sup> La rivista presenta in sostanza la poesia, ma anche una peculiare drammaturgia "alternativa", pubblica materiali di poetologia. La poesia è rappresentata in tutte le sue espressioni: verbale, visiva, sonora. Questa è l'unica rivista in Russia a presentare la poesia sonora, cioè non solo la lettura di poesie, ma anche diverse sperimentazioni con il suono della voce, l'utilizzo dell'elettronica.<sup>17</sup> In tre anni la rivista ha strutturato il contesto della poesia russa, nel quale si svolge una ricerca intensa. *Drugoe polušarie* mantiene anche contatti attivi con autori di altri Paesi, pubblicandone i testi in traduzione e in lingua di partenza. Si può dire che qui, nel processo stesso di produzione della rivista, si svolga una sorta di collaudo delle strategie giornalistiche d'avanguardia.

### **Alcune parole in conclusione**

La familiarità con la neoavanguardia tedesca, austriaca, francese, canadese, fiamminga e inglese ha permesso di parlare dell'affinità dei processi che si verificano nella tradizione orale dei diversi



Paesi. Anche se non ci sono influenze dirette, si respira l'aria della stessa epoca. "Le idee vagano per aria", come comete. La cattura delle comete, di fatto, rappresenta una costante della ricerca avanguardistica.

Con l'espansione del settore dei mass media (radio, televisione, internet) si è verificata una contrazione nell'ambito della sperimentazione. Non è un paradosso, bensì uno schema. I mass media si sono appropriati di molte scoperte dell'avanguardia. Perciò il compito degli avanguardisti contemporanei si sta complicando a un livello ancora indefinibile!

## NOTE

- 
1. Chopin 1996, 120-141.
  2. Chopin 2001, 114-129.
  3. Cukanov 1999, 286-292; Schmidt 2002, 377-390.
  4. Mnacakanova 2006, 189.
  5. Aa. Vv. 1995, 71-75; Takeda 1997, 246-249; Sames 2004.
  6. Kedrov 1999; Kedrov 2000.
  7. Kacjuba, Kedrov 1998; Kedrov 2007.
  8. Aa. Vv. 1993, 219-242.
  9. Pachomova 2005; Alfonsov, Krasickij 1999; Terëchina, Zimenkov 1999; Bulatov 1998; Bulatov 2001.
  10. Birjukov 1994; Birjukov 1998; Birjukov 2001; Birjukov 2003; Birjukov 2006.
  11. Fateeva 2004; Schmidt, Birjukov 2004, 107-110.
  12. Birjukov 2004; v. in questo stesso libro: Schmidt 2004, 114-129.
  13. Weststejn 2005; Weststejn 2006.
  14. v. ad esempio: <http://artronicpoetry.blogspot.com/>, [http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9\\_k4s](http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9_k4s) (settembre 2010).
  15. Il catalogo di questi libri si trova, ad esempio, al sito <http://www.hlebnikov.ru/> oppure [www.esterum.com](http://www.esterum.com) (settembre 2010).
  16. v. con accesso agli archivi dei restanti numeri: <http://drugpolushar.narod2.ru/> (settembre 2010).
  17. v. *ARTronic POETRY*.

## BIBLIOGRAFIA DELL'AUTORE

- Aa. Vv., 1993, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 3, pp. 219-242.
- Aa. Vv., 1995, "Akademija Zaumni: Interv'ju s S. Birjukovym", *Volga*, 7, pp. 71-75.
- Alfonsov V.N., Krasickij S.R., 1999, *Poezija russkogo futurizma*, a cura di V.N. Sažin, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt.
- Birjukov S.E., 1994, *Zevgma. Russkaja poezija ot man'erizma do postmodernizma*, Leningrad, Nauka.
- Birjukov S.E., 1998, *Teorija i praktika russkogo poetičeskogo avangarda*, Tambov, TGU (*Tambovskij Gosudarstvennyj Universitet*) Deržavin.
- Birjukov S.E., 2001, *Poezija russkogo avangarda*, Moskva, Izdatel'stvo Ruslana Elinina.
- Birjukov S.E., 2003, *Roku ukor. Poetičeskie načala*, a cura di J.B. Orlickij, Moskva, RGGU (*Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet*).
- Birjukov S.E., 2004, *Ja ja, Da da oder Die Abschaffung des Artikels*, Leipzig, Erata.
- Birjukov S.E., 2006, *Avangard: moduli i vektory*, a cura di E.V. Stepanov, Moskva, Vest-Konsalting.
- Bulatov D.C., 1998, *Točka zrenija. Vizual'naja poezija: 90-e gody*, Kaliningrad, Simplicij.
- Bulatov D.C., 2001, *Homo Sonorus. Meždunarodnaja antologija saund-poezii*, Kaliningrad, GCSI.
- Chopin H., 1996, "Bez granic meždju poeziej i muzykoj" (intervista di N. Zurburg), *Eksperimental'naja poezija. Izbrannye stat'i*, a cura di D. Bulatov, Königsberg, Malbork, Simplicij, pp. 120-141.
- Chopin H., 2001, "Poetičeskie mutacii", *Homo Sonorus: Meždunarodnaja antologija saund-poezii*, a cura di D. Bulatov, Kaliningrad, GCSI (*Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva*), pp. 114-129.
- Cukanov A.L., 1999, "Avangard est' avangard", *NLO (Novoe Literaturnoe Obozrenie)*, 39, pp. 286-292.
- Fateeva N.A., 2004, *Poetika iskanij, ili poisk poetiki. Materialy meždunarodnoj konferencii festivalja "Poetičeskij jazyk rubeža XX-XXI vekov i sovremennye literaturnye strategii"*, a cura di A.A. Alčuk e S.E. Birjukov, Moskva, Institut russkogo jazyka RAN (*Rossijskaja Akademiya Nauk*).
- Kacjuba E.A., Kedrov K.A., 1998, *DOOS (Dobrovol'noe obščestvo ohrany strekoz). Polnoe sobranie sočinenij*, Izdatel'stvo E. Pachomovoj.
- Kedrov K.A., 1999, *Metakod i metafetofora*, Moskva, Izdatel'stvo E. Pachomovoj.
- Kedrov K.A., 2000, *Enciklopedija metametaforj*, Moskva, Izdatel'stvo E. Pachomovoj.
- Kedrov K.A., 2007, *Antologija Po*, Moskva, Akademija N. Nesterovoj.
- Mnacakanova E. A., 2006, *Izbrannye raboty 1972-2002*, Moskva, Izdatel'stvo Ruslana Elinina, p. 189.
- Pachomova E. et al., 2005, *Diapazon. Antologija sovremennoj nemeckoj i russkoj poezii*, Moskva, Akademija N. Nesterovoj.
- Sames B., 2004, "Linie der Avantgarde in Russland. Transrationale Dichtkunst in der «Akademija Zaumi»", *Al'manach Akademii zaumni*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac.
- Schmidt H., 2002, "«Avangard est' avangard?» K voprosu o sovremennom literaturnom avangarde", *Canadian-American Slavic Studies*, 36, 4<sup>a</sup> ed., pp. 377-390.
- Schmidt H., 2004, "Poetische Grundlagenforschung. Die Poesie des russischen Dichters Sergej Birjukov", in Birjukov S.E., 2004, *Ja ja, Da da oder Die Abschaffung des Artikels*, Leipzig, Erata., pp. 114-129.
- Schmidt H., Birjukov S.E., 2004, "«Konfetiš!»: Ein Konferenz-Festival auf der Suche nach dem süßen Kern der Poesie", *Zeitschrift für Slavistik*, 15, 1<sup>a</sup> ed., pp. 107-110.
- Takeda A., 1997, "«Govori, zaum'!»: Sergej Birjukov i Akademija Zaumi", *Eureka*, 2, Tokyo, pp. 246-249.
- Terëchina V.N., Zimenkov A.P., 1999, *Russkij futurizm. Teorija, praktika, kritika, vospominanija*, Moskva, Nasledie.
- Weststejn W.G., 2005, *Contemporary Russian AvantGarde. Gast-red. Sergej Birjukov, Russian Literature*.

*Special issue, 57, 3-4<sup>a</sup> ed..*

Weststejn W.G., 2006, *Ry Nikonova and Sergej Sigej, Russian Literature. Special issue, 59, 2-4<sup>a</sup> ed.*

### 3.2. Suono e significato nella poesia russa contemporanea: cento anni dopo il futurismo

Analizzando la poesia russa contemporanea, lo studioso si scontra con una moltitudine di difficoltà, *in primis* l'ambiguità di questo stesso concetto. Ognuna delle parole che lo compongono (poesia, russa, contemporanea), a un esame più ravvicinato, risulta in sostanza un costrutto che non ammette una definizione precisa. Persino – sembrerebbe – un concetto così chiaro come “russa”, cioè “scritta in lingua russa”, sfugge di mano: basti pensare alla poesia sonora di Valerij Šerstjanoj, alla cosiddetta “poesia del vuoto”, alla poesia muta, rappresentata, ad esempio, nella produzione artistica di Ry Nikonova e Genrich Sapgir. Con la parola “contemporanea” le cose non vanno meglio. Come curiosità, si può menzionare – recentemente pubblicata a New York – un'antologia internazionale di poesia contemporanea,<sup>1</sup> dove in qualità di poeti contemporanei dalla Russia ci sono soltanto due rappresentanti: Anna Achmatova e Iosif Brodskij. Quando poi arriviamo a definire il concetto stesso di “poesia”, la divergenza delle opinioni risulta ancora più ampia.

Eppure parleremo della poesia russa contemporanea, sfruttando la proprietà assai utile del nostro pensiero che permette, a scopo euristico, di operare con concetti, la cui definizione logica creerebbe significative complicazioni. Naturalmente, parlare di tutta la poesia russa contemporanea non è possibile, perciò ci limiteremo qui a esaminare la cosiddetta poesia della neoavanguardia, in cui le relazioni tra suono e significato si collocano in primo piano.

Parlando in generale, il rapporto reciproco fra suono e significato rappresenta il fulcro di qualsiasi tipo di poesia. L'equilibrio tra queste due componenti del segno linguistico, esistente nelle lingue naturali, è soggetto in poesia a una revisione che, a seconda delle diverse scuole di poesia, può avvenire con un grado d'intensità maggiore o minore. Notoriamente, particolarità caratteristiche del futurismo russo sono state la revisione radicale dello *status quo* linguistico esistente, la creazione di legami diretti tra suono e significato aggirando le convenzioni esistenti e la proclamazione della supremazia del suono. Come si era espresso Jakubinskij, «se nelle poesie c'è anche un qualcosa oltre al “sonoro”, allora questo “qualcosa” emerge, esiste, è recepito a causa e in relazione al sonoro; il “sonoro” definisce le poesie».<sup>2</sup>

Basandosi sulla propria nuova visione della poesia, i futuristi avevano apportato alla pratica poetica tutta una serie di nuovi canoni estetici, di strategie creative e tecniche poetiche che in gran parte avevano definito i percorsi evolutivi della poesia nel XX secolo. Oggi, cent'anni dopo, abbiamo l'interessante possibilità di guardare all'avvenire dei futuriani, di gettare uno sguardo al loro futuro dal nostro presente e di vedere attraverso quali percorsi si è sviluppata questa linea della poesia russa, quali tra le strategie e tecniche offerte dai futuristi si erano dimostrate produttive e quali, al contrario, non avevano dato frutti.

È chiaro che l'arte, e in particolare la poesia, essendo la manifestazione dell'individualità dell'artista, per sua natura si oppone a qualsiasi classificazione. Basta sovrapporre una qualsiasi griglia concettuale su tutte le varietà delle manifestazioni dell'arte che subito si scatenano le proteste (quasi sempre legittime), secondo cui le celle di questa griglia non corrispondono alla realtà e che, proprio attraverso queste, vola via la cosa più importante. Tutto questo è vero, ma non abbiamo alternative. Bisogna riconoscere che le semplificazioni e le schematizzazioni scientifiche rappresentano un male necessario, ma anche un bene sufficiente a permettere quantomeno di orientarsi in qualche modo nella selva dei fenomeni individuali. Tutto questo va tenuto in considerazione quando ci si appresta all'analisi della poesia contemporanea.

Dato che la poesia è un'arte connessa in primo luogo alla lingua, e suono e significato rappresentano le due parti del segno linguistico, verrà giustificato, per analizzare lo stato della poesia contemporanea, l'utilizzo dei termini della semiotica. Come noto, nella teoria semiotica, si delineano tre grandi aree che corrispondono alle tipologie più generali dei rapporti semiotici: l'area della semantica, cioè le relazioni tra segno linguistico e significato, l'area della sintassi, cioè le relazioni fra i segni linguistici, e l'area della pragmatica: il rapporto fra i segni linguistici e la persona che li utilizza.<sup>3</sup> Anticipando un'ulteriore affermazione, stiamo teorizzando, in senso lato, una delle più importanti tendenze che – a parer nostro – sta caratterizzando la poesia neoavanguardistica contemporanea: la dimensione semantica retrocede in secondo piano, mentre gli aspetti sintattici e pragmatici vengono insolitamente rafforzati.

Per concretizzare questa situazione generale, dovremo rivolgerci dapprima ai futuristi russi, la cui poetica in misura significativa risulta determinante anche per l'odierna corrente della neoavanguardia, e osservare come questi vettori semiotici sono stati rappresentati nella loro produzione artistica. È ovvio che la linea semantica è stata espressa nel modo più evidente nelle opere di Chlebnikov. Negli esperimenti creativi di Chlebnikov per creare la "lingua transmentale mondiale" era caratteristica l'ambizione a riformulare le connessioni convenzionali tra suono e significato, e trovare il "nome corretto" delle cose, capace di esprimere direttamente in modo iconico la loro essenza. Proprio così le ricerche creative di Chlebnikov – indubbiamente avanguardistiche per loro stessa natura – si possono inserire al tempo stesso sulla scia della lunga tradizione filosofica che risale al *Cratilo*<sup>4</sup> di Platone e che si manifesta nel tradizionale *topos* poetico della "mendacità della lingua" in opposizione all'immediatezza della trasmissione diretta del pensiero (ricordiamo il verso di Tju-tčev «pensiero espresso è già menzogna» che il curatore della prima raccolta delle opere di Chlebnikov, N.L. Stepanov, aveva posto in epigrafe al proprio saggio introduttivo sul poeta).<sup>5</sup>

I tentativi di trovare "autentiche", universali corrispondenze fonosemantiche spesso hanno spesso in Chlebnikov un carattere sistematico e sono presentati in una serie di saggi para-filologici.<sup>6</sup> Ri-

cordiamo, ad esempio, la sua concezione di “lingua stellare” (nota anche con il nome di “alfabeto della mente”), in cui Chlebnikov attribuisce a suoni distinti (alle consonanti iniziali di diverse parole) un determinato significato e lo consolida in specifici glossari. Basandosi sul principio che “l’intera pienezza della lingua dev’essere organizzata in unità fondamentali”, Chlebnikov cerca di creare una sorta di lista di universali semantici, “una specie di tavola di Mendeleev”.<sup>7</sup> Un altro sistema di corrispondenze fonosemantiche di Chlebnikov è la sua “fonoscrittura”, in cui ad alcuni suoni consonantici vengono attribuiti gli equivalenti cromatici (b = rosso, m = blu, ecc.<sup>8</sup>), oppure un’attitudine interna, dove un determinato significato viene attribuito all’alternanza delle vocali.<sup>9</sup> In tutti questi casi abbiamo a che fare con i tentativi di costruire un nuovo sistema di corrispondenze tra i suoni della lingua e le entità da loro definite, ovvero si può dire che la lingua transmentale di Chlebnikov abbia come propria dominante un orientamento semantico.<sup>10</sup>

Al contrario, per la dimensione sintattica della poesia d’avanguardia non sarà caratteristica la ricerca di nuove relazioni del segno linguistico con le entità extralinguistiche, ma la ridistribuzione delle relazioni tra gli stessi segni linguistici: suoni, morfemi, parole ecc. In qualità di esempio più caratteristico di questa tendenza si può offrire la poesia di Kručënych. I metodi da lui comunemente utilizzati (è caratteristico che qui, a differenza di Chlebnikov, si tratti ormai non di concezioni globali, ma di metodi distinti) sono gli slittamenti delle pause fra le parole, la frammentazione delle parole, il gioco con cluster sonori: sono espedienti tipici delle regole combinatorie linguistiche, che si dispongono lungo l’asse sintattico della lingua.<sup>11</sup> La reinterpretazione delle relazioni tra la forma fonetica della parola e la sua semantica è in gran parte avvenuta attraverso la distruzione di questo legame che conduce al limite, all’autonoma “parola autoreferenziale”, liberata dalle “catene del significato”. Ovviamente, qui si può parlare solo di una tendenza, non si può interamente escludere dalla produzione creativa di Kručënych nemmeno l’aspetto semantico. Tuttavia, questi suoi tentativi di semantizzazione, come la “dottrina della cacologia”, che cerca di sottoporre a esperimenti linguistici le interpretazioni psicoanalitiche, appaiono piuttosto come una parodia rispetto alle teorie di Chlebnikov, e hanno un’evidente tendenza alla provocazione e alla trasgressione. Se la neologia di Chlebnikov si può definire ontologica, poiché – nelle intenzioni – indica le entità universali che stanno dietro alla lingua, il transmentale di Kručënych si concentra in primo luogo sulle deformazioni e sul mutamento di combinabilità degli elementi dello stesso codice linguistico, che possiede prevalentemente un carattere manipolatorio (naturalmente, questo termine viene qui utilizzato non in senso valutativo).<sup>12</sup>

Ovviamente, non è un caso che, parlando di Kručënych, sia stata utilizzata la parola “trasgressione” che indica la terza dimensione delle relazioni semiotiche, al centro della quale si trova ancora una volta Kručënych: la pragmatica, cioè le relazioni del segno linguistico o del messaggio con il

pubblico che li recepisce. In questo caso non si rivela importante l'organizzazione interna del materiale o i significati che nasconde, ma la modalità di trasmissione e la ricezione di questo materiale. Analogamente alla semantica e alla sintassi, l'area della pragmatica si è a sua volta rivelata oggetto degli intensi esperimenti dei futuristi, che hanno rivoluzionato le modalità di presentazione del testo scritto, introducendo l'elemento della performance nelle proprie esibizioni di fronte al pubblico. È caratteristico che persino i titoli dei testi di Kručënych non di rado possiedano un carattere, marcatamente dinamico, di performance: *Кукиш проилякам* (Al diavolo i rognosi), *Взорваль* (Esplosione), ecc.

Analizzando la poesia contemporanea della neoavanguardia, vediamo che la linea orientata alla semantica viene rappresentata in maniera assai modesta. Nonostante il profondo rispetto e l'elemento quasi di culto che caratterizza la ricezione di Chlebnikov, le sue ricerche di una "autentica" corrispondenza tra suono e significato, tutto il lato mitopoietico della sua produzione artistica non hanno avuto una continuazione e uno sviluppo significativi. In qualità di rara eccezione, verosimilmente, si può nominare in tal senso soltanto Gennadij Ajgi, che di per sé aveva notato l'importanza della tradizione chlebnikoviana per la propria produzione artistica (ad esempio, parla di questo nella sua intervista con Sergej Birjukov).<sup>13</sup> Dall'altra parte, l'aspirazione di Chlebnikov alla creazione di corrispondenze semantiche universali trova la sua continuazione e il suo sviluppo nel meta-metaforismo di Konstantin Kedrov,<sup>14</sup> in cui il legame con la tradizione vicina a Chlebnikov della "filosofia del nome" emerge, tra l'altro, attraverso le sue interazioni con Aleksej Losev. Indubbiamente, i diversi elementi della gamma poetica di Chlebnikov vengono ampiamente utilizzati anche da altri poeti della neoavanguardia (esempi interessanti di "fissione della parola" si possono trovare nella produzione artistica di Sergej Birjukov, la "linea palindromica" ha avuto un originale sviluppo in Dmitrij Avaliani, ecc.); tuttavia, in generale, l'universalismo semantico di Chlebnikov rimane per l'avanguardia contemporanea in larga misura oggetto di deferenza, più che materiale per la produzione artistica personale.<sup>15</sup>

A differenza della semantica, i vettori della sintassi e della pragmatica (relativamente parlando, la "linea di Kručënych") si collocano in primo piano nella poesia contemporanea ed evidenziano uno sviluppo multilaterale e produttivo. Non a caso, A. Hansen-Löve nel suo tipologico paragone dei due programmi del futurismo russo afferma che il modello, riconosciuto nella persona di Kručënych, fino a oggi rimane determinante e viene identificato con l'avanguardia in quanto tale.<sup>16</sup> Al centro dell'attenzione risultano, da una parte, le diverse tecniche di organizzazione del testo poetico (la parola "testo" non viene utilizzata in questo caso in senso strettamente verbale, ma più ampio, come sequenza di segni linguistici in generale) e, dall'altra, i metodi della sua trasmissione, la performance. Per di più, è interessante notare che non di rado (come, ad esempio, nel caso della poesia



visiva), questi due aspetti – la tendenza all’organizzazione interna del testo e alla sua presentazione – si rivelano legati indissolubilmente fra loro e formano un continuum ininterrotto. Successivamente proveremo a esprimere in modo schematico le strategie maggiormente produttive di organizzazione e presentazione del testo che si possono tracciare nella poesia contemporanea della neoavanguardia.

Il più importante e, probabilmente, più antico esempio sul quale in gran parte già si fonda l’avanguardia dell’inizio del XX secolo è una diversa specie di sistema combinatorio e di permutazione. A partire dalla poetica dello slittamento (*sdivigologija*) di Kručënych fino alla “transpoesia” di Ry Nikonova e Sergej Sigej (che ne esprimono l’essenza in uno dei loro manifesti, come “cambiamento delle forme esistenti, qualsiasi esse siano”),<sup>17</sup> tale principio rimane uno dei più produttivi, ed è evidente che finora non abbia esaurito le proprie possibilità. Prerequisito per gli svariati slittamenti e le inversioni combinatorie è il livellamento della gerarchia degli elementi linguistici a diversi livelli (fonemi, morfemi, parole ecc.) e l’annullamento delle limitazioni alle possibilità combinatorie tra loro. È opportuno sottolineare che la gerarchia dei livelli linguistici è fondata innanzitutto sulla semantica (ad esempio, il fonema “a” e la congiunzione russa “a”, nonostante la propria identità acustica, occupano diversi gradini nella gerarchia linguistica proprio grazie alla diversa densità semantica), qui invece abbiamo a che fare *in primis* con sequenze sintattiche estranee alla lingua standard che dapprima distruggono la semantica convenzionale e solamente in seguito possono essere semantizzate una seconda volta.<sup>18</sup>

La semantizzazione secondaria – l’attribuzione, a stringhe di simboli linguistici, di nuovi significati – è in gran parte un’esperienza ludica, con cui l’autore può dare al potenziale lettore alcuni “suggerimenti”: tagli, unioni e incorporamento di parole e morfemi (espressi attraverso l’uso di spazi non convenzionali fra le parole o la loro assenza, diversi font, lettere maiuscole ecc.), una particolare impaginazione del testo o qualsiasi altra indicazione che guidi l’attenzione del lettore. Di conseguenza, il contenuto semantico dei lessemi è soggetto a una reinterpretazione nel processo di etimologia “poetica”; oltretutto le semantizzazioni sono soggette persino a elementi privi di significato lessicale indipendente nel codice della lingua standard (parti del discorso ausiliari, affissi, suoni distinti ecc.).<sup>19</sup>

A tal proposito, si può notare che nella poesia contemporanea si è significativamente rafforzato l’elemento di “enigmisticità”: il poeta, per così dire, propone al lettore (ascoltatore ecc.) un indovino e, anche se non sempre, lo arricchisce con alcuni indizi. Effettivamente, per far questo, è opportuno essere sicuri che il lettore si occupi di questo rebus (come scrive Sergej Birjukov, l’autore e il destinatario devono essere “in un certo senso sintonizzati sulla stessa lunghezza d’onda”, e “il ricevente che non sia sintonizzato sulla lunghezza d’onda desiderata proverà disagio”).<sup>20</sup> Tuttavia, in

tal senso, la posizione dei poeti contemporanei è migliore rispetto a cent'anni fa. È stato loro riconosciuto il diritto al gioco con il lettore, il pubblico è diventato più tollerante: non di rado, ormai, persino lo “scandalo” costituisce parte delle ludiche attese estetiche. Nel rebus non necessariamente dev'essere presente un contenuto profondo, l'importante è che l'incomprensibile stringa di simboli, secondo un determinato metodo di lettura, diventi sensata. Questo metodo di lettura può essere richiesto dall'autore, o può fare affidamento sul fatto che il lettore lo troverà da solo (in tal senso, siffatti testi contengono un elemento di interattività).

La non linearità del testo è la continuazione logica del principio combinatorio che in buona misura è anche tipica della poesia contemporanea. Con l'annullamento della gerarchia linguistica e delle limitazioni alla combinabilità degli elementi linguistici, cresce il livello di libertà dell'organizzazione spaziale degli elementi del testo, da una parte, e della sequenzialità della loro ricezione, dall'altra, cosicché il posizionamento dei componenti testuali, grafici e gli altri componenti del testo poetico diventano un fattore rilevante e un elemento legittimo del gioco. È naturale che, come in qualsiasi gioco, a seconda delle regole scelte, diventino possibili molteplici interpretazioni (secondo la formulazione di Aleksandr Gornon, “lo stato multidimensionale e non direzionale del libero arbitrio”).<sup>21</sup>

È interessante che il principio combinatorio possa propagarsi non solo agli elementi del testo, ma anche al codice stesso, con cui questi testi vengono decifrati. Qui si può notare la possibilità di un'interpretazione contemporanea attraverso diversi codici (nella poesia contemporanea uno di questi codici può essere dotato di senso, e l'altro transmentale), la creolizzazione, ovvero un uso misto di codici linguistici diversi (V. Mel'nikov si serve di questo esempio, chiamandolo *mifta-lingva*: “lingua-manicotto”), la stilizzazione di una lingua straniera, ovvero un richiamo all'immagine di un codice linguistico straniero (di solito, tuttavia, questo stesso codice in tal caso non viene usato).<sup>22</sup>

La non linearità della scrittura e l'assenza della gerarchia tra gli elementi del testo sono strettamente legati a un ulteriore principio che viene largamente adoperato nella poesia contemporanea: la sua visualizzazione. Poiché, se le unità linguistiche sono prive della semantica convenzionale e delle limitazioni in relazione alla sequenzialità del loro utilizzo, nulla impedisce di osservarle soltanto come figure grafiche, oppure di includere decisamente nel testo elementi visivi di carattere non linguistico. La poesia visiva apre le più ampie possibilità, anche se – ovviamente – più ampiamente vengono sfruttate, più rilevante diventa la discussione sui confini della poesia come arte verbale. Questo ancor più riguarda la tendenza alla “cinetizzazione”, quando l'immagine statica diventa mobile (video, animazione, ecc.) e il testo poetico travalica in un complesso composto multimediale (ad esempio, la “poesia flash” di Elena Kacjuba).<sup>23</sup>

Interessante fenomeno, che bilancia le sfaccettature del verbale e del visuale, è una diversa spe-

cie di palindromi che hanno avuto nella poesia contemporanea uno sviluppo molto produttivo, basti fare il nome di Dmitrij Avaliani o di Vladimir Geršuni. I palindromi, anche se composti da sequenze di suoni-lettere, vengono percepiti come immagini universali. Come puntualizza Jurij Lotman, durante la percezione dei palindromi vengono contemporaneamente azionati i meccanismi cognitivi legati all'elaborazione delle informazioni discorsive e spazio-visuali,<sup>24</sup> e questo è ancora più vero in relazione alle forme orientate spazialmente, come, ad esempio, gli ambigrammi (v. anche, *listovert-ni*). Probabilmente, l'intenso sviluppo e la molteplicità delle forme palindromiche nella poesia contemporanea possono essere spiegate non solo dall'eredità di Chlebnikov ma anche dalla tendenza generale alla visualizzazione della ricezione e dallo sviluppo di corrispondenti capacità cognitive che si osservano sotto l'effetto dei moderni media orientati alla visione. Prendendo in considerazione questa tendenza, sarà logico anche in seguito aspettarsi un aumento del peso specifico della poesia visuo-spaziale e degli interessanti espedienti in questo settore.

L'inclusione nel testo verbale di stringhe visive e cinematiche permette di parlare per la poesia contemporanea di una tendenza sincretica, del desiderio di influenzare la sala, contemporaneamente, attraverso vari canali di ricezione. La verbalità diventa solo uno dei mezzi espressivi, a volte nemmeno il più importante. Come nota N.A. Fateeva, «al giorno d'oggi non si può non parlare di una sintesi di diverse forme di manifestazione della poesia: verbale, visiva, uditiva (sonora), e performativa (dinamica)».<sup>25</sup>

Relativamente al carattere sincretico della poesia contemporanea è opportuno notare ancora una delle sue importanti tendenze, direttamente legata alla performatività: l'inclusione nel testo di componenti visuo-tattili, corporee nella propria essenza. In primo luogo, questo include un ampio utilizzo dei gesti: secondo l'espressione figurata di Sergej Sigej, che si riferisce alla celebre mossa del braccio in *Poema konca* (Poema della fine) di Vasilisk Gnedov, il poeta non è un *pro-rok*, bensì un *pro-ruk*\*.<sup>26</sup> Esattamente come in Gnedov, dove il gesto dimostrativo sostituiva la parola, nella produzione artistica dei poeti contemporanei i gesti rappresentano l'anello di congiunzione tra i mezzi espressivi verbali e visivi, trovandosi sulla stessa linea con i pittogrammi (non è a caso l'intenso utilizzo di gesti e pittogrammi, ad esempio, in Ry Nikonova e Sergej Sigej).<sup>27</sup> La correlazione degli elementi verbali e visivi durante l'uso dei gesti può essere diversa: da gesti puramente espressivi – studiati per trasmettere stati emotivi o scandalizzare il pubblico – a interi sistemi di simbologia gestuale, che “traducono” in movimento gli elementi del codice linguistico.<sup>28</sup>

Nella stessa serie di mezzi d'impatto somato-fisici della poesia contemporanea si trova l'utilizzo delle capacità timbriche e intonazionali della voce, dove ancora una volta un interessante esempio è

---

\* Il sostantivo è un gioco di parole, la fusione di *prorok* (profeta) e *ruka* (braccio, mano). Indica un “profeta che comunica attraverso i movimenti delle mani”. [N.d.T.]

rappresentato dalla “nuova retorica” di Larisa Berezovčuk. A. Tumol’skij nota in proposito «il fortissimo, primordiale, impatto fisico» delle modulazioni vocali sul pubblico.<sup>29</sup> Inoltre, in questa gamma si possono includere le tecniche che sfruttano diversi elementi marginali dell’aspetto tattile, ad esempio i movimenti delle mani nello sfogliare dei testi (*pal’capanie*, il “diteggiamento” di Sergej Sigej). È interessante notare che, dietro all’evidente elemento ludico, qui s’intuisce ancora molto l’affinità profonda del verbale e del corporale, che ci impone di ricordare la natura originariamente gestuale della lingua e, in generale, del fondamento corporeo di tutte le capacità cognitive.<sup>30</sup>

\*\*\*

I cent’anni che ci separano dal futurismo russo sono stati un periodo difficile per il Paese e l’arte, ma la dura esperienza del XX secolo porta con sé anche un frammento di ottimismo. È emerso che gli apparentemente fragili fenomeni della cultura sono per loro natura molto stabili e persino capaci di sopportare la pressione dell’intero apparato statale: per dirla con le parole di un personaggio di Michail Bulgakov, i manoscritti non bruciano.<sup>31</sup> E, inoltre, interi stili artistici non possono essere annientati dalle proibizioni. Nonostante tutte le persecuzioni, la tradizione del futurismo russo non è stata dimenticata e sembra che proprio adesso stia vivendo un periodo di intenso sviluppo. Solamente la breve enumerazione delle strategie e delle tendenze proprie della poesia contemporanea della neoavanguardia dimostra che il pessimismo riguardo alle possibilità di sviluppo della tradizione d’avanguardia, che talvolta s’insinua nelle affermazioni degli stessi poeti contemporanei, è infondato: l’arte trova nuove vie e possibilità di far propri i terreni “incolti”.<sup>32</sup>

Non tutte le strategie futuriste sono state sviluppate in egual misura. È ovvio che a questo stadio gode di un inequivocabile vantaggio l’approccio combinatorio-performativo, mentre le ricerche ontologiche del modello chlebnikoviano vengono rappresentate più modestamente. Perché è così? È una questione che merita un’approfondita discussione. Non dimentichiamoci nemmeno del contesto storico-artistico: cent’anni fa il futurismo conviveva con la letteratura classica e il simbolismo, con le loro ricerche della “verità della vita”, delle logiche interne e della “*correspondance*”.<sup>33</sup> Al contrario, nel periodo successivo, ha dominato il realismo socialista e, successivamente, il postmodernismo, i quali hanno stabilito la convenzionalità del segno linguistico (la “mendacità”), il gioco e la performance.<sup>34</sup> Probabilmente, in relazione allo sviluppo delle correnti artistiche, si può parlare di uno *Zeitgeist* e dell’alternanza dei periodi “semantico-ontologici” e “combinatorio-ontologici”. In tal senso, il futurismo e il suo successivo sviluppo si conformano anche al cambiamento dei paradigmi artistici generali.

Come proseguirà ulteriormente lo sviluppo della tradizione futurista? Rispondere a questa do-

manda è semplice: occorre solamente attendere i prossimi cento anni.

## NOTE

1. v. Paine 2000.
2. Jakubinskij 1986, 194-196.
3. Questa suddivisione è stata per la prima volta introdotta nella teoria della semiotica da C. Morris nel 1938 (v. in traduzione russa: Morris 1983, 37-89). È importante notare che il termine “sintassi” viene qui utilizzato non in senso linguistico, bensì in un senso semiotico più ampio e racchiude in sé le relazioni tra tutti gli elementi del testo rilevanti al livello semiotico. Un interessante tentativo di esaminare, alla luce di questa tricotomia, la storia delle idee linguistico-filosofiche e il loro riflesso nella produzione artistica è stato svolto nel seguente libro: Stepanov 1985.
4. Nel dialogo *Cratilo*, Platone è stato uno dei primi nella storia della filosofia a presentare esplicitamente la problematica del legame tra suono e significato nella lingua. L'eroe principale difende il punto di vista, secondo cui i nomi vengono dati agli oggetti in corrispondenza alla loro “natura” (*φύσει, physei*), mentre il suo avversario Ermogene afferma che siffatto legame viene stabilito “per convenzione” (*θεσει, thesei*) (v. più in dettaglio a questo proposito Losev 1990, 613-682; Rijlaarsdam 1978). Da notare che un altro fondamentale filosofo dell'antichità, Aristotele, si è espresso in merito a questo problema. Nel suo trattato *Sull'interpretazione* prende una posizione esplicitamente opposta al *Cratilo* di Platone: «[I nomi] hanno significato in virtù di un accordo, visto che in natura non esiste alcun nome», in Aristotele, Radlova 1978, 93-99 (1-16a); Coseriu 1967, 81-112. In questo modo, già nell'antichità erano stati rappresentati due paradigmi fondamentali che, in pratica, sono rimasti oggetto di discussione scientifica fino ai giorni nostri (per una panoramica del paradigma “Platonico” e “Aristotelico” nella storia della glottologia e della linguistica contemporanea v. Christmann 1985, 83-99; Simone 1995, VII-IX).
5. Stepanov 1928, 31-64.
6. v. ad esempio, “Учител’ i učeník” (Chlebnikov 1928-1933, 171-182), “Расположение слова” (183-186), “O prostych imenach jazyka” (pp. 203-206), “Perečén’. Azbuka uma” (pp. 207-209), “Chudožniki mira” (pp. 216-221), “Naša osnova” (pp. 228-243).
7. Nella stessa opera, p. 228. Dal momento che, secondo l'idea di Chlebnikov, ogni consonante è portatrice di un determinato significato, la quantità degli universali primari deve coincidere con quella delle consonanti o delle lettere dell'alfabeto: «Nella lingua ci sono tanti nomi semplici, quante sono le unità nel suo alfabeto – in tutto circa 28-29» (p.203). In seguito a un confronto di parole inizianti con una lettera, Chlebnikov stabilisce per ogni suono/lettera una serie di caratteristiche semantiche che rappresentano immagini spazio-visive astratte: la lettera russa “B”(v) è la rotazione di un punto attorno a un altro, “III”(š) è l'unione di alcune superfici con una superficie singola ecc. (v. p. 217-219). La concezione di “lingua stellare” non solo è stata elaborata da Chlebnikov in una serie di saggi teorici, ma anche attivamente applicata nella sua produzione artistica.
8. Stessa opera, p. 269.
9. «Vedi, ho notato che il nucleo verbale possiede a sua volta una declinazione in casi. Declinandosi, talvolta, una radice muta dà al proprio significato direzioni diverse e offre parole distanti per significato e simili nel suono» (p. 173). Reinterpretando le vocali radicali come elemento “grammaticale”, Chlebnikov accosta parole che nella lingua naturale sono semanticamente distanti l'una dall'altra sulla base del fatto che hanno radici che suonano in modo simile. Queste parole iniziano a comportarsi come forme di un qualche paradigma, modellato in seguito alla modifica di questo elemento: «La corsa (rus. *beg*) è causata dalla paura, mentre Dio (rus. *bog*) è l'entità verso cui dovrebbe essere indirizzata la paura. [...] Il toro (rus. *byk*) è ciò da cui ci si aspetta un colpo, mentre il fianco (rus. *bok*) è il punto dove si deve direzionare il colpo» (p. 172).
10. L'orientamento alla semantica della poetica di Chlebnikov era stato notato più di una volta dai ricercatori. Così, già nel saggio introduttivo al *Sobranie proizvedenij* del 1928 Tynjanov scrive «L'intera essenza della sua teoria è che lui abbia spostato, in poesia, il centro gravitazionale dai quesiti sulla sonorità a quello sul significato» (Tynjanov 1928, 17-30). Esprimendo lo stesso pensiero con termini di semiotica, Civ'jan nota che «per Chlebnikov [...] era fondamentale l'istituzione di legami di significante/significato, suono/senso» (Civ'jan 2004, 65-75), così indicando il tipo semantico

di relazioni nella concezione di Morris (op. cit. di Morris 1983).

11. La contrapposizione di Kručėnych e Chlebnikov lungo la linea “sintassi vs. semantica” in un modo o nell’altro si può ritrovare in molte ricerche di poetica dell’avanguardia. Così, Hansen-Löve parla del “*semantizm*” (“semantismo”) di Chlebnikov in contrasto con lo “*zvučiszm*” (“sonorismo”) di Kručėnych (Hansen-Löve 2004, 229-258; v. anche *sem-zaum*’ vs. *zvuk-zaum*’ in Hansen-Löve 1991, 15-44). Šapir nel proprio articolo contrappone il trasmentale semantico di Chlebnikov a quello sintattico di Kručėnych (Šapir 1993, 299-307).

12. V. le note afferamazioni di Kručėnych sulla “*faktura slova*” (struttura della parola), da lui intesa come «distribuzione in un modo o nell’altro di sillabe, lettere e parole», oppure l’enumerazione delle tecniche pratiche della “giocoleria tecnica” (Kručėnych 1992, 70) nel breve frammento *Risinki slov* (Disegni di parole), composto da Terent’ev, Kručėnych e Zdanevič (stessa opera, p. 65). Possono essere tutti descritti in termini di semplici operazioni combinatorie, addizione, troncamento, metatesi ecc.: “teste invertite”: *močedan* (anziché *čemodan*, valigia); “busto spezzato”: *myslěj*; “a un binario”: *žiz’* (anziché *žizn’*, vita), *nra* (anziché *nravit’sja*, piacere); “a tre binari”: *cirkorij* (anziché *cikorij*, cicoria); “con la metà schiacciata”: *sno* (anziché *son*, sonno). Attira l’attenzione lo spiccato elemento di distruzione fisica in relazione alla parola, che coscientemente viene sottolineata dalla scelta delle metafore.

13. v. Ajgi, Birjukov 1991, 3-15.

14. v. Knjazeva 2008, 155-158.

15. Interessante in proposito è il saggio dettagliato e ricco di materiale di Sergej Birjukov sulla ricezione della produzione artistica di Chlebnikov nella poesia contemporanea (Birjukov 2004, 53-64). Gli esempi che fornisce dimostrano che tale ricezione in gran parte non si esprime nella continuità interna della poetica chlebnikoviana, bensì negli aspetti esterni: dediche a Chlebnikov, riflessioni sulla sua rilevanza, citazioni nelle proprie poesie, parodia (Prigov) ecc. È caratteristica la conclusione che trae Sergej Birjukov riguardo alla produzione artistica di un altro poeta della neoavanguardia, Sergej Sigej: «sottolineando il carattere fondamentale di Chlebnikov [...], Sigej pare rivolgersi specificamente, nelle proprie ricerche e creazioni, ad altri autori che sono inventori e seguaci di tecniche evidenti: Aleksej Kručėnych, Vasilisk Gnedov, Il’ja Zdanevič, Sergej Podgaevskij» (Op. cit., p. 55). Questa ambiguità nella ricezione dell’eredità di Chlebnikov può essere compresa se poniamo attenzione alla complessità della sua posizione nello stesso sistema dell’avanguardia, al fatto che sin dall’inizio non rientrasse in una qualsiasi corrente definita. Come aveva notato Stepanov già nel 1928, «il futurismo e Chlebnikov sono concetti che non si sovrappongono. [...] Chlebnikov adesso non appartiene al futurismo, la sua produzione artistica non è commisurata alla scuola, cresce oltre i confini del suo tempo» (Stepanov 1928, 36-37). Presumibilmente, il fatto che Chlebnikov non fosse un futurista sufficientemente “ortodosso” in gran parte spiega la limitatezza della sua ricezione da parte della neoavanguardia contemporanea (v. la valutazione di Chlebnikov, data a suo tempo da Malevič: «Chlebnikov, anche se ha creato nuove parole, ha però trasmutato i germogli della parola dalla vecchia radice pratica. [...] Siffatta poesia è interamente intelligente, come il realismo accademico e pittorico» – Malevič 1991, 4-5). Tuttavia, d’altra parte, proprio questa evasione di Chlebnikov oltre il futurismo ha originato il contesto per la ricezione della sua eredità, non solo nell’ambito della neoavanguardia, ma anche da parte di poeti dalle tendenze e dagli stili più disparati.

16. Hansen-Löve 1990, 15. Si riporta a questo proposito anche l’affermazione di Malevič: «il leader del trasmentale era, è e sarà Kručėnych» (Malevič 1991, 4).

17. Aa. Vv. 1983, 15-28; citato in Kukuj 2006, 225-245.

18. Jakobson parla in proposito di «parole che sembrano alla ricerca del proprio significato» (Jakobson 1921; Jakobson 1987, 272-316), mentre Terent’ev, dissertando sulle sequenze trasmentali asemantiche, si esprime in modo ancora più metaforico: «E alla fine questi versi verranno compresi! Il contenuto aderirà a loro! E non uno solo, ma più di quanti si possa sopportare» (Terent’ev 1988, 215-232).

19. Il processo di semantizzazione secondaria dimostra che la rigida separazione di sintassi e semantica si rivela impossibile: qualsiasi cambiamento – normativo o non normativo – della sequenza di segni linguistici comporta un cambiamento della semantica. Parlando delle dimensioni di sintassi e semantica in poesia, intendiamo soltanto la dominante, il principale orientamento verso uno o l’altro vettore. Così, l’attenzione di Chlebnikov era fundamentalmente volta alla creazione di corrispondenze semantiche; per Kručėnych, invece, le associazioni semantiche possibili erano, piuttosto, un effetto collaterale delle trasformazioni sonore.

20. v. Birjukov 2006, 317-326.

21. v. Fateeva 2005, 259-273.

22. Da notare che esempi simili erano stati studiati già dalla cosiddetta avanguardia “storica”. Cfr. il suggerimento di Kručėnych «come munirsi di sonorità: Salzman = *Kacomarili*, Kručėnych = *Dogrechili*, *Grechiladze*, krovati = *kravatebi*» (Kručėnych “*Zugdidi*”, cit. in Cigler 1982, 231-258), che sfrutta l’immagine sonora della lingua georgiana, oppure versi di Charms che permettono una doppia interpretazione, trasmentale e tedesca (ted. *nur* = rus. *tol’ko*): «Дума длинных долгих кур / передо мной лежала **нур**» (Duma dei polli lunghi e longevi / davanti a me **solamente** giacevi), (Charms 1978, 136).

23. v. Schmidt 2005, 423-440.

24. v. Lotman 1992, 11-24.

25. (op. cit.) Fateeva 2005, 260.

26. v. Brooks 2006, 177-224.

---

27. v. Nazarenko 2006, 285-316.

28. Così, nel sistema elaborato da Larisa Berezovčuk, il significato di alcuni prefissi viene codificato attraverso determinati movimenti delle mani: il prefisso russo “do-” viene eseguito come un movimento di spinta con i palmi, “sverch”: i palmi aperti vengono alzati sopra la testa ecc. (v. nel dettaglio op. cit. di Fateeva 2005, 260-261). Non è difficile notare che simili corrispondenze hanno un carattere iconico, figurativo, e che sono in sostanza pittogrammi realizzati in movimento.

29. Tumul'skij 2005, 451-463. Si noti che il profondo legame tra le caratteristiche fisiche del suono articolato e il significato emotivo che questo trasmette, nonché le possibilità di utilizzo di tale legame in poesia, è stato evidenziato ancora una volta da Lev Jakubinskij (Jakubinskij 1986, 163-176).

30. Ultimamente, una delle parole chiave nelle scienze cognitive, è “*embodiment*”: indica che le capacità cognitive superiori umane insorgono geneticamente e continuano a essere strettamente condizionate dai processi somatici elementari (v. ad esempio Lakoff 1999).

31. Qui sorge spontaneo il paragone con la resistenza agli effetti esterni e con la “volontà di vivere” manifestata dagli organismi viventi. Non a caso, l’analogia con i portatori d’informazioni biologiche – i geni – si è evoluta nella teoria dei memi, i portatori dell’informazione culturale (v. Dawkins 1976).

32. Ad esempio la caratteristica affermazione di Valerij D’jačenko: «Non c’è niente da pavoneggiarsi, lo stesso è il destino di tutta la nostra generazione: scoprire con pena e zelo ciò che da tempo è stato scoperto e, mi verrebbe da dire, cose di per sé lapalissiane, stili, temi, forme, tratti, struttura ecc.» (Sigov, Taršis 2007, 59: cit. in Kujuk 2006, 226). Nello stesso spirito si esprime anche Gennadij Ajgi: «le incursioni tatare “dell’avanguardia” nelle inesplorate “terre poetiche” erano avvenute durante il solo 1913: per i cent’anni “a venire”. [...] Adesso con queste “terre” abbiamo a che fare, e il lavoro nostro è deliberatamente ingrato. Questo è colmare, tenacemente, pazientemente, “non-sensazionalmente”, i territori attraversati dagli “avanguardisti” in una marcia bellica» (Ajgi 2008, 287-302). È evidente che un tale pessimismo non viene – in ultima istanza – spiegato dalla duplice posizione dell’avanguardia contemporanea: da una parte, dalla demolizione di tutte le tradizioni e, dall’altra, dal desiderio di affidarsi alla tradizione dell’avanguardia “storica”.

33. Non a caso Hansen-Löve afferma che il legame universalmente linguistico della neologia di Chlebnikov con il simbolismo è «assai più stretto di quanto si suol credere», e ne sottolinea la «profonda affinità spirituale nel pensiero linguistico» (Hansen-Löve 2001, 111).

34. Nonostante l’intenzione dei suoi creatori, il realismo socialista ha in modo latente fatto proprio l’elemento di convenzionalità e di gioco, e quanto più un’opera d’arte corrispondeva ai canoni del realismo sociale, tanto più veniva percepita come “artefatta” e “posticcia”. Non sorprende che l’estetica del realismo socialista si sia rivelata un così fertile materiale per il concettualismo, la *soc-art* ecc.



## BIBLIOGRAFIA DELL'AUTORE

- Aa. Vv., 1983, "Vmesto manifesta", *Transponans*, 16, pp. 15-28.
- Ajgi G.N., 2008, "Listki: v veter prazdnika. K stoletiju Velimira Chlebnikova", in Ajgi G.N., *Stichotvorenija*, Sankt-Peterburg, Raduga, pp. 287-302.
- Ajgi G.N., Birjukov S.E., 1991, "Realizm avangarda", *Voprosy literatury*, 6, pp. 3-15.
- Birjukov S.E., 2004, "Receptii tvorčestva Velimira Chlebnikova v sovremennoj russkoj poezii", *Russian Literature*, 55, 1-3a ed., pp. 53-64.
- Birjukov S.E., 2006, "Gipoteza o smysle (literaturno-kritičeskaja lekcija)", *Russian Literature*, 59, ed. 2-4, pp. 317-326.
- Brooks S., 2006, "On One Ancestor: Vasilisk Gnedov in the Work of Sergej Sigej and Ry Nikonova", *Russian Literature*, 59, ed. 2-4, pp. 177-224.
- Charms D.I., 1978, *Sobranie proizvedenij. Tom 3*, a cura di Mejlach M. e Erl' V., Bremen, K-Press, p. 136.
- Chlebnikov V.V., 1928-1933, *Sobranie proizvedenij v pjati tomach. Tom 5*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, pp. 171-182.
- Christmann N., 1985, "Arbitrarität und Nicht-Arbitrarität im Widerstreit. Zur Geschichte der Auffassung vom sprachlichen Zeichen", *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 38, 2, pp. 83-99.
- Cigler R., 1982, "Poetika A.E. Kručěnych pory «41»: uroven' zvuka", in *L'avanguardia a Tiflis*, a cura di Magarotto L. e Marzaduri M., Venezia, Università degli Studi di Venezia, pp. 231-258.
- Civ'jan T.V., 2004, "Chlebnikovskaja lingvistika: predvaritel'nye zametki", *Russian Literature*, 55, ed. 1-3, pp. 65-75.
- Coseriu E., 1967, *L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes*, Tübingen, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, pp. 81-112.
- Dawkins R., 1976, *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press.
- Fateeva N.A., 2005, "Poezija rubeža XX-XXI vekov: realizovannye vozmožnosti i vozmožnost' ich realizacii", *Russian Literature*, 57, ed. 3-4, pp. 259-273.
- Hansen-Löve O.A., 1991, "Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", *Avant-garde: Interdisciplinary and International Review*, 5-6, a cura di Van der Eng J., Amsterdam, Rodopi, pp. 15-44.
- Hansen-Löve O.A., 2001, *Russkij formalizm. Metodologija rekonstrukcii razvitija na osnove principa ostranjenja*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, p. 111.
- Hansen-Löve O.A., 2004, "Kazimir Malevič meždu Kručěnych i Chlebnikovym", *Russian Literature*, 55, ed. 1-3, pp. 229-258.
- Jakobson R.O., 1921, *Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj: Podstupy k Chlebnikovu*, Praha, Tipografija Politika.
- Jakobson R.O., 1987, *Raboty po poetike*, Moskva, Progress, pp. 272-316.
- Jakubinskij L.P., 1986, "Otkuda berutsja stichi", in Jakubinskij L.P., *Izbrannye raboty. Jazyk i ego funkcionirovanie*, a cura di Leont'ev A.A., Moskva, Nauka, pp. 194-196.
- Jakubinskij L.P., 1986, "O zvukach stichotvornogo jazyka", in Jakubinskij L.P., *Izbrannye raboty. Jazyk i ego funkcionirovanie*, a cura di A.A. Leont'ev, Moskva, Nauka, pp. 163-176.
- Knjazeva E.A., 2008, "Idei V. Chlebnikova v filosofii i poezii K. Kedrova", *Materialy X Meždunarodnyh chlebnikovskich čtenij*, Astrachan', Astrachanskij Universitet, pp. 155-158.
- Kručěnych A.E., 1992, *Kukiš prošlakam. Faktura slova. Sdvigologija russkogo sticha. Apokalipsis v russkoj literature*, Moskva, Gileja [Hylaea], p. 70.

- Kukuj I.S., 2006, "Laboratorija avangarda: Žurnal Transponans", *Russian Literature*, 59, ed. 2-4, pp. 225-245.
- Lakoff G., Johnson M., 1999, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.
- Losev A.F., 1990, "Kratkij analiz dialoga Platona «Kratil», *Platon. Sobranie sočinienij v četyrěch tomach. Tom 1*, Moskva, Mysl', pp. 613-682.
- Lotman J.M., 1992, "O semiosfere", in Lotman J.M., *Izbrannye stat'i v trech tomach. Tom 1*, Tallinn, Aleksandra, pp. 11-24.
- Malevič K.S., 1991, "V. Chlebnikov", *Tvorčestvo*, 7, pp. 4-5.
- Morris C.W., 1983, "Osnovanija teorii znakov", *Semiotika. Sbornik perevodov*, a cura di Stepanov J.S., Sankt-Peterburg, Raduga, pp. 37-89
- Nazarenko T.G., 2006, "Writing Poetry Without Words: Pictographic Poems by Rea Nikonova and Sergej Si-gej", *Russian Literature*, 59, ed. 2-4, pp. 285-316.
- Paine J., 2000, *The Poetry of Our World: An International Anthology of Contemporary Poetry*, New York, Harper Collins Publishers.
- Radlova E.L. (traduzione di), 1978, "Ob istol'kovanii", *sočinienija v četyrěch tomach. Tom 2*, Moskva, Mysl', pp. 93-99 (1-16a).
- Rijlaarsdam J.C., 1978, *Platon über die Sprache. Ein Kommentar zum Kratylos*, Bohn, Scheltema & Holkema.
- Šapir M.I., 1993, "O «zvukosimvolizme» u rannego Chlebnikova («Bobeobi pelis' guby»: foničeskaja struktura)", *Kul'tura russkogo modernizma: Stat'i, esse i publikacii. V prinošenje V.F. Markovu*, a cura di Vroon R. e Malmstad J., Moskva, Nauka, pp. 299-307.
- Schmidt E., 2005, "Bukval'naja (ne)dvižimost'. Digital'naja poezija v RuLiNete", *Russian Literature*, 57, ed. 3-4, pp. 423-440.
- Sigov S., Taršis A. (a cura di), 2007, *Nomer*, Bremen, Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa (Università di Brema), fondo 97, p. 59.
- Simone R., 1995, "Foreword. Under the Sign of Cratylus", *Iconicity in Language*, Amsterdam, John Benjamins, pp. VII-IX.
- Stepanov J.S., 1985, "V trechmernom prostranstve jazyka: Semiotičeskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva", Moskva, Nauka.
- Stepanov N.L., 1928, "Tvorčestvo Velimira Chlebnikova", in *Chlebnikov V. Sobranie proizvedenij v 5-ti tomach*, 1<sup>o</sup> vol., Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, pp. 36-37.
- Stepanov N.L., 1928, "Tvorčestvo Velimira Chlebnikova", in Chlebnikov V.V., *Sobranie proizvedenij v pjati tomach. Tom 1*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, pp. 31-64.
- Terent'ev I.G., 1988, "A. Kručěnych grandiozar", *Sobranie sočinienij*, Bologna, San Francesco, pp. 215-232.
- Tumol'skij A., 2005, "Sobytie poetičeskogo «iz-rečėnija», ili razmyšlenija očėvidca", *Russian Literature*, 57, ed. 3-4, pp. 451-463.
- Tynjanov J.N., 1928, "O Chlebnikove", in Chlebnikov V.V., *Sobranie proizvedenij v pjati tomach. Tom 1*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, pp. 17-30.

## 4. COMMENTO ALLA TRADUZIONE

La fase fondamentale che precede la traduzione di qualsiasi testo è la sua lettura e, indipendentemente dalla preparazione e dell'esperienza, il traduttore si imbatte verosimilmente in problemi legati alla comprensione e alla traduzione di un testo (Osimo 2004). Pertanto, nel commento s'intende mettere in luce le difficoltà individuate in fase di lettura dei due TP e, successivamente, in fase di traduzione. L'obiettivo, inoltre, è quello di analizzare le strategie e le tecniche adottate per la soluzione dei problemi riscontrati.

I problemi trattati vengono suddivisi come segue: problemi legati alla traslitterazione, alla sintassi, alla morfologia, al lessico e alla pragmatica. Per ogni tipologia vengono analizzati nell'ordine i problemi legati al TP e quelli legati al TA. I saggi – “Le diverse angolature della neoavanguardia: personaggi, istituzioni, gruppi, edizioni, presentazioni ecc.” e “Suono e significato nella poesia russa contemporanea: cento anni dopo il futurismo” – vengono commentati in quest'ordine.

### 1. Problemi relativi alla traslitterazione

Nel primo saggio, l'autore riporta minuziosamente nomi e cognomi di molti personaggi legati alla poesia d'avanguardia russa, con alcuni cenni a poeti e critici di altri Paesi. I nomi stranieri, in russo, vengono trascritti su base fonologica: ad esempio il nome *Eugen* del poeta boliviano, naturalizzato svizzero, Gomringer viene trascritto “Ойген” (Ojgen). Hans Artmann in russo viene trascritto “Ханс Артман” (Chans Artman): il fonema cirillico russo “х” (“ch”) sostituisce la “h” tedesca, la doppia “n” viene resa con una sola lettera russa, la “н” (“n”). Similmente, il cognome del poeta tedesco Gerhard Rühm viene trascritto in cirillico “Рюм” (Rjum): la vocale tedesca “ü” viene traslitterata in cirillico “ю” (“ju”), e la “h” muta non viene traslitterata. Lo stesso accade con il nome Henri del poeta francese Chopin, con “h” muta. August Macke in russo viene trascritto “Август Макке” (Avgust Makke): la lettera russa “в” (“v”) sostituisce la “u” tedesca, e il cognome è stato scritto “Макке”, poiché in russo la doppia “к” viene usata in luogo del suono tedesco “ck”. Il nome più complicato da riconvertire in alfabeto latino è stato quello del poeta irlandese Peter Waugh, in

russo traslitterato – quasi irriconoscibilmente – “Питер Во” (Piter Vo): risalire alla grafia latina del nome è stato complicato (la lettera russa “в” sostituisce la “w” dell’inglese, e la vocale “o” condensa il suono espresso dalla stringa di lettere “augh”). Una situazione analoga si è verificata durante la traslitterazione del nome del poeta tedesco Steffen Popp, nel TP convertito erroneamente dall'autore in “Штефан Поп” (Stefan Pop), senza le doppie consonanti presenti invece nel nome e nel cognome di partenza (attraverso diverse ricerche sul web è stato possibile confermare che in russo il nome del poeta viene traslitterato ufficialmente Штеффен Попп, ovvero *Šteffen Popp*).

Altrettanto difficoltoso è stato sciogliere alcuni acronimi, con l’eccezione di quelli esplicitati o sciolti nel testo: l’acronimo russo ДООС (DOOS) è stato semplice da comprendere e tradurre, poiché nel testo stesso l’autore ha posto fra parentesi la versione estesa “Добровольное Общество Охрану Стрекоз” (*Dobrovol’noe Obščestvo Ochrany Strekoz*) e una breve spiegazione del nome («“Società Volontaria di Protezione delle Libellule”, dove “libellula” funge da metafora dell’artista»). Diversamente, l’acronimo “ОБЕРИУ” (OBERIU) era sprovvisto di spiegazione ed è rimasto inalterato. Tuttavia, per renderlo comprensibile al lettore, è stato necessario scioglierlo in “Объединение Реального Искусства” (*Ob’edinenie Real’nogo Iskusstva*, ovvero Associazione dell’Arte Reale) usando una nota del traduttore.

Alcuni noti acronimi russi sono riportati nel TA con il noto acronimo esistente in italiano, ad esempio “СССР” (URSS), “США” (USA), “ГДР” (DDR), “Штази” (Stasi).

Nel secondo saggio, il lavoro di traslitterazione è risultato molto più lineare poiché la maggior parte dei nomi propri presenti nel testo è di origine russa o slavo orientale, e sono stati traslitterati secondo le regole scientifiche internazionali. Contrariamente, il nome dello slavista austriaco Aage Hansen-Löve, in russo reso “Аге Хансен-Лёве” (Age Chansen-Löve) ha richiesto una ricerca per risalire al nome completo dell’accademico e individuarne la nazionalità.

Nel TP di entrambi i saggi sono presenti parole straniere scritte in caratteri latini: il titolo della rivista *Russian Literature*, lo stile poetico *Slam-poetry*, le locuzioni latine *status quo* e C.V. (*curriculum vitae*), e il concetto filosofico espresso dalla parola francese *correspondance*. Queste parole appaiono come marcate sia in russo, sia in italiano: non hanno richiesto una traslitterazione e sono state riportate in corsivo nel TA poiché cristallizzate nella loro lingua di partenza.

## 2. Problemi relativi alla sintassi

Entrambi i TP appartengono alla tipologia tecnico-scientifica: la sintassi è regolare e lascia occasionalmente spazio a periodi più elaborati e all’ipotassi, particolari che denotano soprattutto alcune scelte stilistiche degli autori. La difficoltà maggiore è stata comprendere alcuni periodi contenenti

sintagmi complessi che in russo vengono costruiti in modo asimmetrico rispetto all'italiano. In alcuni casi, anche la flessibilità della sintassi russa ha posto alcune difficoltà di comprensione. Inoltre, l'utilizzo asimmetrico della punteggiatura in russo e in italiano ha richiesto una particolare attenzione ai casi grammaticali nel TP. Al fine di mettere in luce i problemi riscontrati in fase di lettura e traduzione, verranno proposti alcuni esempi.

Nel TP del primo saggio, in alcuni casi il sintagma nominale è collocato alla fine del periodo ed è stato talvolta complicato riuscire a rendere la frase nel TA: al fine di mantenere lo stesso livello di marcatezza e retroversibilità, nel TA i sintagmi nominali sono collocati a fine periodo:

- Большую свободу публичных действий имели **эмигранты**. → Grande libertà d'intervento pubblico avevano gli **emigranti**.
- Выразительные издательские акции постоянно предпринимает в Петербурге известный поэт полифоносемантист **Александр Горнон**. → Iniziative editoriali significative venivano intraprese regolarmente a Pietroburgo da parte del noto poeta polifono-semantista **Aleksandr Gornon**.

Relativamente ai sintagmi verbali, si è fatto ricorso al medesimo approccio. Il russo e l'italiano sono entrambe lingue SVO (soggetto-verbo-oggetto), tuttavia, la sintassi russa è più flessibile (Salmon 2018,121). I sintagmi verbali collocati a fine frase sono stati percepiti come leggermente marcati – dal punto di vista sintattico – e tradotti nel TA in una posizione sintattica equifunzionale:

- Поддержанный в начале пути бывшим футуристом и соратником Маяковского Николаем Асеевым, Соснора, по сравнению с Вознесенским, **печатался** дозированно. → Sostenuto all'inizio del percorso dall'ex futurista e collaboratore di Majakovskij Nikolaj Aseev, Sosnora, a differenza di Voznesenskij, **veniva stampato** col contagocce.
- В связи с изданием его собрания сочинений и появлением новых работ о нем постепенно **возрождаются** имена футуристов: [...]. → In relazione alla pubblicazione della sua *opera omnia* e alla comparsa di nuove opere su di lui, gradualmente **si ripresentano** i nomi dei futuristi: [...].

La difficoltà maggiore, relativamente alla comprensione della sintassi del TP, è emersa sotto forma di sintagmi discontinui, comuni nella lingua russa e che, però, nel TA sarebbero risultati marcati sintatticamente, se non agrammaticali. La soluzione, in fase di traduzione, è stata separare i sintagmi, in modo che nel TA avessero una posizione equifunzionale alla sintassi del TP:

- [...] устремления, **осуществиться которым было суждено** во второй его половине. → [...] le

aspirazioni artistiche **che erano destinate a realizzarsi** nella seconda metà del secolo. ⇒ anziché “a realizzarsi le quali erano destinate”.

- Это была попытка восстановления в правах **важного для обновления искусства художественного движения**. → Questo è stato un tentativo di reintegrare i diritti di un **movimento artistico importante per il rinnovamento dell’arte**. ⇒ anziché “un importante – per il rinnovamento dell’arte – movimento artistico”.

La punteggiatura è stata un ulteriore problema riconducibile alla sintassi, in fase sia di lettura, sia di traduzione. La punteggiatura in russo è “grammaticalizzata” e viene utilizzata secondo regole precise, ad esempio per separare le proposizioni (principali, subordinate, coordinate, consecutive e così via) e per creare elenchi. La virgola non viene invece utilizzata per separare i complementi, poiché il sofisticato sistema dei casi permette di comprendere una frase indipendentemente dalla sintassi (Salmon 2018, 121): di conseguenza, nel TP si trovano periodi complessi in cui la virgola viene utilizzata secondo le regole grammaticali. Fondamentale è stato verificare che la punteggiatura del TA corrispondesse, invece, alle regole prosodiche previste in italiano:

- В Европе уже в конце 40-х годов происходит активизация неоавангарда. → In Europa, già alla fine degli anni Quaranta si verificò un’intensificazione delle neoavanguardie.
- В связи с изданием его собрания сочинений и появлением новых работ о нем постепенно возрождаются имена футуристов. → In relazione alla pubblicazione della sua *opera omnia* e alla comparsa di nuove opere su di lui, gradualmente si ripresentano i nomi dei futuristi.
- Бахтерев как авангардный автор тоже не имел выхода к публике. → Neppure Bachterev, in quanto autore avanguardista, aveva accesso al pubblico.

In alcuni casi, anche il segno del punto ha posto alcune difficoltà: nel TP si trovano, infatti, frasi collegate tematicamente fra loro, ma separate dal punto fermo. In italiano, si è scelto di utilizzare la punteggiatura prevista dalle norme d’arrivo, ad esempio collegando due distinti periodi con la virgola oppure i due punti:

- В 30-е годы ситуация резко изменилась. // В частности, в СССР публичная презентация литературного авангарда становится все менее возможной. // Хотя это период активной творческой деятельности «второго авангарда». → Negli anni Trenta, la situazione cambiò bruscamente: in particolare, in URSS stavano diventando sempre meno possibili le performance pubbliche dell’avanguardia letteraria, sebbene questo fosse il periodo dell’attività creativa attiva della “seconda avanguardia”.

- Однако в отличие от своих западных ровесников, наиболее радикальные авторы тогда не могли выступать открыто. // Поэты и художники, которые занимались экспериментом в искусстве, оказались в оппозиции к художественным вкусам власти. → Tuttavia, a differenza dei loro coetanei occidentali, gli autori più radicali di allora non potevano esibirsi apertamente: i poeti e gli artisti che si occupavano di sperimentazione artistica si sono trovati in opposizione ai gusti estetici del potere.

Nel secondo saggio, la sintassi è spesso influenzata dallo stile dell'autore: nel TP è stato riscontrato un elevato uso dell'ipotassi, con periodi complessi arricchiti da subordinate (che spesso precedono la principale) formate con il gerundio e soprattutto relative espresse mediante participio e pronomi:

- **Рассматривая** современную поэзию неоавангарда, мы видим, что семантически ориентированная линия представлена в ней весьма скромно. → **Analizzando** la poesia contemporanea della neoavanguardia, vediamo che la linea orientata alla semantica viene rappresentata in maniera assai modesta.
- **Начиная** от сдвигологии Крученых и до «транспозии» Ры Никоновой и Сергея Сигея [...], этот принцип остается одним из наиболее продуктивных. → **A partire** dalla poetica dello slittamento (*sdvigologija*) di Kručënych fino alla “transpoesia” di Ry Nikonova e Sergej Sigej [...], tale principio rimane uno dei più produttivi, ed è evidente che finora non abbia esaurito le proprie possibilità.
- И все же мы будем говорить о современной русской поэзии, воспользовавшись весьма полезным свойством нашего мышления, **которое** позволяет в эвристических целях оперировать понятиями, логическое определение **которых** представляло бы значительные затруднения. → Eppure parleremo della poesia russa contemporanea, sfruttando la proprietà assai utile del nostro pensiero **che** permette, a scopo euristico, di operare con concetti, **la cui** definizione logica creerebbe significative complicazioni.
- Баланс между этими двумя сторонами языкового знака, **существующий** в естественном языке, подвергается в поэзии пересмотру, **который** в разных поэтических школах может проходить с той или иной степенью интенсивности. → L'equilibrio tra queste due componenti del segno linguistico, **esistente** nelle lingue naturali, è soggetto in poesia a una revisione **che**, a seconda delle diverse scuole di poesia, può avvenire con un grado d'intensità maggiore o minore.

L'utilizzo dei participi, in generale, è emerso come problema soprattutto in fase di traduzione: l'autore fa uso di un registro alto e utilizza, quindi, in maniera ricorrente i participi che nella lingua

d'arrivo vengono tradotti in modi differenti. Nel TA sono stati utilizzati participi, proposizioni relative e subordinate temporali per ottenere un registro equifunzionale (altri esempi possono essere ritrovati nella lista precedente):

- Переосмысление отношений между фонетической формой слова и его семантикой во многом пошло по пути разрушения этой связи, **ведущему** в пределе к автономному «самовитому слову», **освобожденному** от «оков смысла». → La reinterpretazione delle relazioni tra la forma fonetica della parola e la sua semantica è in gran parte avvenuta attraverso la distruzione di questo legame **che** conduce al limite, all'autonoma “parola autoreferenziale”, **liberata** dalle “catene del significato”.
- [...] творческие искания Хлебникова можно, в то же время, поставить в ряд долгой философской традиции, **восходящей** к платоновскому «Кратилу» и **проявляющейся** в традиционном поэтическом топосе «лживости языка». → [...], le ricerche creative di Chlebnikov [...] si possono inserire al tempo stesso sulla scia della lunga tradizione filosofica **che risale** al *Cratilo* di Platone e **che si manifesta** nel tradizionale *topos* poetico della “mendacità della lingua”.

Un altro tratto dello stile dell'autore, riflesso nella sintassi del TP, è l'utilizzo del costrutto con il complemento d'agente espresso dal caso strumentale. Questo costrutto fa parte di un registro alto, utilizzato ad esempio nel linguaggio giuridico (ad es. la locuzione “предусмотренный законом”, tr. “previsto dalla legge”), marca resa nel TA con il complemento d'agente:

- Этот способ прочтения может задаваться **автором**. → Questo metodo di lettura può essere richiesto **dall'autore**.
- Во всех этих случаях мы имеем дело с попытками выстроить новую систему соответствий между звуками языка и обозначаемыми **ими** сущностями. → In tutti questi casi abbiamo a che fare con i tentativi di costruire un nuovo sistema di corrispondenze tra i suoni della lingua e le entità **da loro** definite

Analogamente al primo saggio, nel secondo si trovano alcune costruzioni impersonali, come l'avverbio predicativo (очевидно → è ovvio; понятно → è chiaro), i verbi alla terza persona, l'infinito accompagnato da un avverbio modale (исследователь сталкивается → lo studioso si scontra con; можно упомянуть → si può menzionare; можно говорить → si può dire) e si assiste – questa volta – a una polarizzazione degli avverbi, tipicamente collocati in prima posizione all'interno del periodo. Questa particolarità sintattica non ha presentato difficoltà in fase di lettura, e in fase di traduzione si è optato per l'utilizzo bilanciato di avverbi di modo e predicativi nella posizione sintatti-



ca analoga, al fine di non appesantire la lettura con la ricorrenza del suffisso avverbiale “-mente”:

- **Конечно, не случайно**, что, говоря о Крученых, мы употребили слово «эпатаж». → **Ovviamente, non è un caso** che, parlando di Kručënych, sia stata utilizzata la parola “trasgressione”.
- **Характерно**, что даже названия текстов Крученых нередко носят перформативный, подчеркнуто акциональный характер. → **È caratteristico** che persino i titoli dei testi di Kručënych non di rado possiedano un carattere, marcatamente dinamico, di performance.
- **Нужно** заметить, что иерархия языковых уровней основана прежде всего на семантике. → **È opportuno** sottolineare che la gerarchia dei livelli linguistici è fondata innanzitutto sulla semantica.
- [...] и **очевидно**, что он до сих пор не исчерпал своих возможностей. → [...] ed è **evidente** che finora non abbia esaurito le proprie possibilità.

Infine, sempre in relazione ai verbi, è emersa una difficoltà legata alla traduzione dei participi. L'autore fa ampio utilizzo di questo modo verbale, che denota – come già affermato in questo commento – un registro alto. In italiano, questi verbi sono stati resi con il participio corrispondente, la proposizione relativa e talvolta come aggettivo:

- [...] и развитием **соответствующих** когнитивных способностей, **наблюдающихся** под воздействием современных визуально ориентированных медиа. → [...] e dallo sviluppo di **corrispondenti** capacità cognitive **che si osservano** sotto l'effetto dei moderni media orientati alla visione.
- [...] можно, в то же время, поставить в ряд долгой философской традиции, **восходящей** к платоновскому «Кратилу» и **проявляющейся** в традиционном поэтическом топосе «лживости языка». → [...] si possono inserire al tempo stesso sulla scia della lunga tradizione filosofica **che risale** al *Cratilo* di Platone e **che si manifesta** nel tradizionale *topos* poetico della “mendacità della lingua”.
- [...] модель, **персонифицируемая** в лице Крученых, до сегодняшнего дня остается **определяющей** и отождествляется с авангардом как таковым. → [...] il modello, **riconosciuto** nella persona di Kručënych, fino a oggi rimane **determinante** e viene identificato con l'avanguardia in quanto tale.

Infine, anche in relazione al secondo saggio, sono sorte alcune difficoltà nella fase di lettura del TP relative ai sintagmi disgiunti, tradotti successivamente nel TA utilizzando sintagmi separati, ma collocati nello stesso ordine sintattico al fine di evitare marcatezze grammaticali:

- Если словотворчество Хлебникова можно назвать онтологическим, так как оно – в интенции – указывает на **стоящие за языком универсальные сущности**, [...] → Se la neologia di Chlebnikov si può definire ontologica, poiché – nelle intenzioni – indica **le entità universali che stanno dietro alla lingua**, [...] ⇒ anziché “le stanti dietro alla lingua entità universali”.

### 3. Problemi relativi alla morfologia

In entrambi i saggi, le difficoltà legate alla morfologia sono emerse soprattutto in fase di traduzione. Nello specifico, ha richiesto particolare attenzione la traduzione dei verbi: il sistema verbale nelle due lingue è asimmetrico, poiché in russo si basa sull'aspetto e in italiano sul tempo (Salmon 2013, 37). In russo, dunque, non esiste la *consecutio temporum* e nel TP si possono trovare verbi al presente e al passato anche nello stesso periodo: il sistema aspettuale compensa del tutto quello temporale, ma in fase di traduzione si è dovuto tenere conto di questa asimmetria. A proposito dei tempi verbali, si è cercato di ridurre al minimo l'utilizzo del passato remoto, poiché tempo narrativo privilegiato dalla lingua letteraria. Tuttavia, la natura storico-filologica della trattazione ne giustifica talvolta l'utilizzo.

Nel primo saggio, come già affermato, non sono emerse difficoltà particolari in relazione ai sostantivi e l'unico aggettivo rilevante è “самиздатский” (*samizdatskij*), che si riferisce al noto termine “*samizdat*”, diffuso in epoca sovietica a indicare un'edizione o una copia di un testo “riprodotto in proprio”. Tale aggettivo, maschile nel TP, è stato tradotto con un complemento di specificazione come “del *samizdat*” (es. “rivista del *samizdat*”).

Per quanto riguarda i verbi, ha creato difficoltà la traduzione di periodi legati tematicamente, ma che utilizzano uno o più verbi di aspetto diverso sia al passato, sia al presente. In questi casi, nel TA i verbi sono stati coniugati al passato, tenendo conto dell'aspetto del verbo nel TP:

- В 30-е годы ситуация резко **изменилась**. В частности, в СССР публичная презентация литературного авангарда **становится** все менее возможной. → Negli anni Trenta, la situazione **cambiò** bruscamente: in particolare, in URSS **stavano diventando** sempre meno possibili le performance pubbliche dell'avanguardia letteraria.
- В СССР в 50 – 60-е годы также **начинаются** попытки восстановления авангардных тенденций. Прежде всего это **было связано** с именем Маяковского. → Negli anni Cinquanta e Sessanta in URSS **presero** anche piede tentativi di ripristinare le tendenze d'avanguardia. Questo **era** prima di tutto **collegato** al nome di Маяковский.
- В начале 2000-х **появился** журнал «Футурум-арт», который также **обращается** к авангардным

практикам, как прошлого, так и настоящего. → All'inizio degli anni 2000 è **comparsa** la rivista *Futurum-art*, pure **rivolta** alle pratiche d'avanguardia sia del passato, sia del presente.

- Когда во второй половине 80-х годов **появилась** возможность для более широких устных выступлений и публикаций, то **оказалось**, что в России **существует** некоторое количество авторов, **занимающихся** визуальной поэзией, [...]. → Quando nella seconda metà degli anni Ottanta è **comparsa** l'opportunità di esibirsi con un pubblico più ampio e di pubblicare, **risultò** che in Russia **esisteva** un certo numero di autori **che si occupava** di poesia visiva, [...]

Nel secondo saggio sono stati identificati due problemi in fase di traduzione relativamente a sostantivi e aggettivi. Il primo problema è emerso in fase di traduzione dei tecno-neologismi russi non attestati che in italiano sono stati resi seguendo una costruzione morfologica analoga, sostituendo i tipici suffissi russi con quelli tipici dell'italiano:

- ребусность → enigmisticità
- пальцапание → diteggiamento
- кинетизация → cinetizzazione

Il secondo problema è relativo agli aggettivi russi composti, che in italiano sono stati resi in maniera simmetrica, e corrispondente nel TA, utilizzando il trattino:

- визуально-тактильные → visuo-tattili
- пространственно-визуальные → spazio-visuali
- телесно-физиологические → somato-fisici
- комбинаторно-перформативный → combinatorio-performativo
- семантико-онтологические → semantico-ontologici
- комбинаторно-манипуляторные → combinatorio-ontologici
- звуко-смысловые → fonosemantiche
- визуально-пространственные → visuo-spaziali

Un'ulteriore difficoltà si è presentata nella fase di lettura e, successivamente, di traduzione della particella russa “же”. L'autore del secondo saggio, contrariamente a quello del primo, fa ampio uso di questa particella che a seconda dei casi può avere un valore avversativo (tendenzialmente espresso nel TA dall'avverbio “invece” e dalle congiunzioni “eppure” e “oppure”) o fraseologico, come rafforzativo (espresso generalmente nel TA con il significato di “lo stesso”, “proprio”), che si è ten-

tato di esprimere anche nel TA laddove possibile:

- Когда **же** мы доходим до определения самого понятия «поэзия», то тут разброс мнений оказывается еще более широким. → Quando **poi** arriviamo a definire il concetto stesso di “poesia”, la divergenza delle opinioni risulta ancora più ampia. (valore avversativo)
- И все **же** мы будем говорить о современной русской поэзии, [...]. → **Eppure** parleremo della poesia russa contemporanea, [...]. (valore avversativo)
- [...], здесь **же** мы имеем дело в первую очередь с ненормативными синтаксическими последовательностями. → [...], qui **invece** abbiamo a che fare *in primis* con sequenze sintattiche estranee alla lingua standard. (valore avversativo)
- [...] ничто не мешает рассматривать их лишь как графические образы, или **же** и вовсе включать в текст визуальные элементы неязыкового характера. → [...] nulla impedisce di osservarle soltanto come figure grafiche, **oppure** di includere decisamente nel testo elementi visivi di carattere non linguistico. (valore avversativo)
- [...], в центре которого стоит опять **же** Крученых → [...], al centro della quale si trova **ancora una volta** Kručënych. (valore rafforzativo)
- В этом **же** ряду телесно-физиологических средств воздействия современной поэзии стоит использование тембровых и интонационных возможностей голоса, где опять **же** интересный пример представляет собой «новая риторика» Ларисы Березовчук. → Nella **stessa** serie di mezzi d’impatto somato-fisici della poesia contemporanea si trova l’utilizzo delle capacità timbriche e intonazionali della voce, dove **ancora una volta** un interessante esempio è rappresentato dalla “nuova retorica” di Larisa Berezovčuk. (valore rafforzativo)

#### 4. Problemi relativi al lessico

In entrambi i saggi sono stati rilevati problemi legati alla comprensione e alla traduzione del lessico, il quale è vario e attinge in misura differente a diversi ambiti disciplinari, come storia, letteratura, arte, linguistica, scienza. Nel testo sono presenti molti “onimi”, *realia*, nonché una terminologia che, seppure non eccessivamente complessa, ha richiesto approfondite ricerche per selezionare con alto grado di affidabilità gli equivalenti nella lingua d’arrivo. Inoltre, è stata particolarmente complessa la comprensione di alcuni giochi di parole. Dal momento che la dominante testuale non è stata identificata nell’estetica, si è scelto di riportarne nel TA *in primis* il senso, riproponendo, laddove possibile, un artificio equifunzionale. In caso contrario, è stata inserita una breve nota del traduttore.

#### 4.1. Problemi terminologici

Relativamente al primo saggio, i problemi legati alla terminologia sono emersi già in fase di traduzione del titolo: nel TP, la parola russa “грани” (*grani*) indica, in geometria solida, le facce di un poliedro. L’utilizzo della parola “sfaccettature” sarebbe stato equivalente dal punto di vista semantico, ma avrebbe cancellato l’associazione alla geometria. Pertanto, si è scelto di utilizzare il termine “angolature” (грани неоавангарда → le angolature della neoavanguardia).

In realtà, nella sua interezza, il testo non presenta una terminologia estraniante. Il tema principale è la poesia d’avanguardia, i riferimenti agli stili poetici sono poco numerosi e identificare i traduttori equifunzionali è stato per lo più semplice, dato che i termini stessi sono calchi dall’inglese:

- комбинаторная поэзия → poesia combinatoria
- визуальная поэзия → poesia visiva
- сонорная поэзия → poesia sonora
- вербальная поэзия → poesia verbale
- конкретная поэзия → poesia concreta
- экспериментальная поэзия → poesia sperimentale

In determinati casi, grazie al calco, la traduzione è stata quasi immediata, come nel caso delle tre “E” descritte da Birjukov, *eksperiment, ekstravertnost’, ekspansija* (эксперимент, экстравертность, экспансия), tradotte con “esperimento”, “estroversione”, “espansione”. Similmente, è risultata semplice la traduzione dei sostantivi di origine greca comuni alle due lingue che denotano artifici linguistici e retorici (палиндром → palindromo; анаграмма → anagramma; оксюморон → ossimoro; метафора → metafora) e la traduzione del termine scientifico центр притяжения (*centr pritjaženija* → centro gravitazionale)

In altri casi, è stata necessaria un’attenta ricerca per verificare i termini equifunzionali in lingua d’arrivo: ad esempio, il termine non marcato конференционные сборники (*konferencionnye sborniki*), dunque, è stato tradotto “atti dei convegni”. Viceversa, per la traduzione del vocabolo russo оригинал (*original*) non si è scelto di utilizzare il calco “originale”, bensì il termine italiano equifunzionale seguito dal complemento di specificazione “di partenza”, usato nell’ambito accademico della teoria della traduzione (Salmon 2017): “[...] публикуя их тексты в переводах и оригиналах” → “[...] pubblicandone i testi in traduzione e in **lingua di partenza**”.

Alcuni termini o vocaboli hanno richiesto maggiore attenzione in fase di traduzione, poiché uti-

lizzati in maniera asimmetrica nelle due lingue. Talvolta si è trattato di parole polisemiche ricorrenti il cui traduttore equifunzionale poteva variare in lingua d'arrivo in base al contesto. Si vedano, ad esempio, casi in cui anche l'uso di vocaboli standard è stato valutato come terminologico:

- творчество → produzione artistica / creatività
- направление → tendenza / ambito / direzione
- художник → artista / pittore
- акция → iniziativa / proposta

Nel secondo saggio, la terminologia è un elemento dominante e attinge soprattutto alla linguistica e alla poesia. Il testo tratta principalmente di semiotica e vengono utilizzati moltissimi termini della linguistica che non hanno creato grandi difficoltà in fase di ricezione. Tuttavia, in alcuni casi, in fase di traduzione, per disambiguare alcune parole, è stato necessario ricorrere alla tecnica dell'esplicitazione (знак → segno *linguistico*) o della condensazione (корневые морфемы → lessemi).

I termini relativi agli stili poetici non si differenziano da quelli già analizzati nel primo saggio, mentre sono stati individuati termini presi in prestito da ambiti differenti. L'unico problema traduttivo in ambito "umanistico" si è presentato durante la traduzione di "дух времени" (*duch vremeni*, ovvero "spirito del tempo"), che è stato reso con il calco tedesco di registro accademico "*Zeitgeist*". I termini scientifici presi in prestito da altri ambiti, invece, hanno richiesto una ricerca più impegnativa degli equivalenti nella lingua d'arrivo:

- оперировать → operare (chirurgicamente)
- центральный момент → momento centrale
- векторы → vettori
- настроены (на одну волну) → sintonizzati (sulla stessa lunghezza d'onda)
- Закон Менделеева → Tavola di Mendeleev
- расщепление → fissione
- удельный вес → peso specifico

#### 4.2. *Onimi*

I nomi propri hanno posto difficoltà soprattutto in fase di traduzione. Iniziando dai casi più semplici, si trovano nel primo TP alcuni nomi propri che hanno un referente attestato (Синий всадник

→ Il Cavaliere Blu; Венская группа → il Gruppo di Vienna; Академия зауми → Accademia transmentale; Железный занавес → Cortina di ferro). Di seguito l'unico nome che è rimasto inalterato nel TA, il nome del gruppo Хеленукты (I Chelenukty), il cui significato rimane ad oggi avvolto nel mistero. Infatti, in un'intervista del 2007 di Marco Sabbatini (professore associato presso l'Università di Pisa) al poeta Vladimir Erl', ideatore del nome, veniva posto il quesito a cui, tuttavia, non veniva data risposta (Erl' 2007, 186-188):

- **M. Sabbatini:** До сих пор слово «Хеленуктизм» – изобретенное Вами в 1966 году – для всех (или для большинства читателей) «загадка». Почему Вы решили не расшифровывать его? Какая анаграмма скрывается в нем? → Ad oggi la parola “Chelenuktismo”, da lei inventata nel 1966, è per tutti (o per la maggior parte dei lettori) un “segreto”. Perché ha scelto di non decrittalarla? Quale anagramma si cela al suo interno?
- **V. Erl':** А вот такое я загадочное существо! → Eh, sono proprio un essere misterioso!

Alcune fonti online, fra cui “Akademik”, affermano che il nome iniziale del gruppo fosse “абсурдисты” (*absurdisty* → gli assurdisti), ma che la “trivialità del nome” avesse portato i membri a sceglierne un altro, inizialmente rifiutato e tenuto segreto ma successivamente, “attraverso diversi artifici linguistici” («путем нескольких лингвистических действий»), trasformato in una nuova parola.\* Dunque, si è scelto di lasciare inalterato il nome, spiegando questo in una nota del traduttore.

I nomi di alcune opere letterarie, invece, essendo giochi di parole, hanno richiesto una progettazione più approfondita:

- *Року укор* → Fitta al fato: si è cercato di esprimere il senso di entrambe le parole (пок → destino; укор → rimprovero, biasimo), la colpa viene interpretata come una fitta. Inoltre, si è scelto di trasportare il titolo (palindromico nel TP) ricorrendo all'assonanza della iniziale “f” e all'allitterazione della lettera “t” nel TA.
- *Словолов* → Pescaparole: in questo caso il titolo è derivato dalla fusione di due parole (слово → parola; лов → area di pesca). Si è tentato di creare un referente composto da una sola parola (con allitterazione della “p”) e che contenesse un significato semantico legato al gesto di pescare e alle parole.

Nel secondo saggio, per quanto riguarda l'onomastica, sono state individuate principalmente due difficoltà: la traduzione di neologismi già attestati – che hanno richiesto una ricerca accurata della let-

---

\* <https://dic.academic.ru/>.

teratura corrispondente in lingua di arrivo – e di neologismi non attestati in italiano, per cui invece è stato necessario inventare una parola nuova.

I neologismi attestati sono principalmente sostantivi legati all’ambito letterario:

- звездный язык → lingua stellare
- азбука ума → alfabeto della mente
- здвигология → spostamentologia / (poetica dello) slittamento
- звукопись → fonoscrittura
- бюджетяне → futuriani

I neologismi non attestati, già anticipati nel capitolo precedente, hanno richiesto la formazione di un termine corrispondente, formato secondo le regole grammaticali della lingua di arrivo:

- ребусность → enigmisticità
- кинетизация → cinetizzazione
- пальцапание → diteggiamento
- листовертень → ambigramma: per questa traduzione è stato utilizzato un iperonimo. La parola *listoverten'* (foglio girevole) indica un tipo specifico di ambigramma, applicato non a una singola parola bensì a un intero testo, inventato da Dmitrij Avaliani.
- прорук: questo termine non è stato tradotto. Il sostantivo è un gioco di parole, la fusione di *prorok* (profeta) e *ruka* (braccio, mano). Indica un “profeta che comunica attraverso i movimenti delle mani”. La spiegazione è stata fornita per mezzo di una nota del traduttore.

L’unico problema legato al titolo di un libro è emerso durante la lettura e la traduzione dell’opera di Kručënych *Кукиши прошлякам* (*Kukiš prošljakam*): la prima parola denota un gesto di scherno popolare, eseguito serrando la mano e ponendo il pollice fra l’indice e il medio, la seconda è traducibile come “quelli ‘fissati’ con il passato”. Si è scelto di rendere il titolo nel TA con “Al diavolo i rognosi” per esprimere un gesto di scherno, evitando il turpiloquio, e usare la parola “rognosi” come forma di provocazione – tratto peculiare dell’autore – per rivolgersi ai “conservatori”.

## 5. Problemi relativi alla pragmatica

Come anticipato, entrambi i TP rientrano in buona misura nella categoria dei testi tecnico-scientifici di ambito umanistico (storia, letteratura, linguistica). I testi tecnici, per definizione non do-



vrebbero essere marcati stilisticamente: in questo caso, tuttavia, considerato il tema umanistico, la personalità degli autori – uno dei quali coinvolti in prima persona negli eventi discussi – emerge a più riprese, lasciando “tracce stilistiche” lungo il testo.

Nel primo saggio, lo stile si esprime a diversi livelli testuali. Ad esempio, una delle particolarità del saggio è la tendenza a riportare elenchi di eventi e, soprattutto, nomi di persone, anche particolarmente dettagliati:

- Выходят книги Геннадия Айги, Владимира Казакова, Елизаветы Мнацакановой, Генриха Сапгира, Игоря Холина, Владимира Эрля, Бориса Констриктора, Сергея Сигея, Ры Никоновой, Алексея Хвостенко, Дмитрия Авалиани, Анны Альчук, Елены Кацюбы, Константина Кедрова, Александра Очеретянского, Наталии Азаровой, Арсена Мирзаева, Сергея Бирюкова, Александра Федулова, Евгения Харитонова, Михаила Вяткина, Бориса Гринберга, Евгения Степанова, Тамары Буковской, Валерия Мишина. → Uscivano i libri di Gennadij Ajgi, Vladimir Kazakov, Elizaveta Mnacakanova, Genrich Sapgir, Igor Cholin, Vladimir Erl', Boris Konstriktor, Sergej Sigej, Ry Nikonova, Aleksej Chvostenko, Dmitrij Avaliani, Anna Al'čuk, Elena Kačjuba, Konstantin Kedrov, Aleksandr Očeretjanskij, Natalija Azarova, Arsen Mirzaev, Sergej Birjukov, Aleksandr Fedulov, Evgenij Charitonov, Michail Vjatkin, Boris Grinberg, Evgenij Stepanov, Tamara Bukovska, Valerij Mišin.
- Наконец я объединил ряд таких переплетений в книгах «Зевгма» (1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда» (1998), «Поэзия русского авангарда» (2001), «Року укор» (2003), а также в русско-немецкой антологии современной поэзии «Диапазон» (2005) и «Альманахе Академии Зауми» (2007). → Alla fine ho riunito una serie di questi intrecci nei libri *Zevgma* (Zeugma, 1994), *Teorija i praktika russkogo poetičeskogo avangarda* (Teoria e pratica dell'avanguardia poetica russa, 1998), *Poezija russkogo avangarda* (Poesia dell'avanguardia russa, 2001), *Roku ukor* (Fitta al fato, 2003), e anche nell'antologia russo-tedesca della poesia contemporanea *Diapazon* (Diapason, 2005) e in *Al'manache Akademii Zaumi* (Almanacco dell'Accademia transmentale, 2007).

Nel testo, l'autore si serve generalmente di uno stile di scrittura accademico che si alterna a una narrazione più soggettiva. Da un lato, utilizza ripetutamente le forme impersonali del verbo, peraltro meno marcate in russo rispetto all'italiano:

- Таким образом **можно говорить** о том, что в Советском Союзе 60-х годов еще оставались люди, которые могли непосредственно передать новым авторам собственный опыт. → In questo modo **si può dire** come nell'Unione Sovietica degli anni Sessanta fossero rimasti ancora indivi-

dui capaci di trasmettere ai nuovi autori la propria esperienza.

- Более того, **необходимо отметить** такой факт: репрессии против раннего авангарда, провал социализма в России, запрет на эксперимент и вынужденное подпольное существование – все это переориентировало неоавангард. → Per di più, **si deve** notare un fatto: le repressioni contro la prima avanguardia, il fallimento del socialismo in Russia, il divieto di sperimentazione e l'esistenza clandestina obbligatoria, tutto questo aveva riorientato la neoavanguardia.

Talvolta, al fine di mantenere un alto grado di imparzialità, l'autore narra i fatti personali persino parlando di sé in terza persona. Questo fatto è una dimostrazione dell'atteggiamento dell'autore rispetto al testo, in cui l'oggetto della descrizione è mantenuto per lo più "a distanza", seguendo il criterio internazionale che prevede – nei testi scientifici – di parlare di sé in terza persona, usando espressioni codificate ("L'autore di...", "Chi scrive..."):

- В городе Тамбове (450 км на юго-восток от Москвы) **автор этих строк**, начиная с 60-х годов занимался изучением русского и зарубежного авангарда. → A Tambov (450 km a sud-est di Mosca) **l'autore di queste righe**, a partire dagli anni Sessanta, si è occupato dello studio dell'avanguardia russa e straniera.
- [...] и **автор этих строк** организовали в Москве, в Институте русского языка, конференцию-фестиваль [...] → [...] e **l'autore di queste righe** avevano organizzato a Mosca, presso l'Istituto di Lingua Russa, un festival-conferenza [...]
- В вечере, названном по заглавию книги **автора этих строк** "Ja ja, Da da...", наряду с Гомрингером, участвовали Хартмут Андручюк, Фридрих Блок, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов и Сергей Бирюков. → Alla serata, chiamata "Ja ja, Da da..." con il titolo del libro **dell'autore di queste righe**, insieme a Gomringer avevano partecipato Hartmut Andryczuk, Friedrich Block, Valerij Šerstjanoj, Dmitrij Bulatov e Sergej Birjukov.

Tuttavia, in alcuni punti del TP, lo stile diventa autobiografico e l'autore espone i fatti utilizzando pronomi personali, possessivi e verbi alla prima persona singolare o plurale, ma sempre alternati a espressioni impersonali:

- Как уже **говорилось**, еще в 1981 году **я создал** студию, в которой возрождал линию авангардного поиска в искусстве. → Come **si è detto**, già nel 1981 **avevo creato** un circolo in cui **riportavo** in vita la linea della ricerca d'avanguardia in arte.
- Сотрудничая с ветеранами неоавангарда и совсем молодыми авторами, многие из которых были **моими** студентами, **я пришел** к выводу, что **мы создаем** особый гипертекст во времени. → Collaborando con i veterani della neoavanguardia e autori giovanissimi, molti dei quali **miei** ex

studenti, **sono arrivato** alla conclusione che **stiamo creando** un particolare ipertesto cronologico.

- Таким образом **я пытался** внести элементы авангардизма в педагогику и вообще в университетскую художественную жизнь. → **Cercavo** in tal modo di apportare elementi di avanguardismo nella didattica e in generale nella vita artistica universitaria.

Infine, un tratto distintivo del testo si è rilevato anche nella costruzione sintattica di alcuni periodi, come si è visto nel paragrafo specifico. Il soggetto è posto alla fine del periodo e questa marcatura, ricorrente all'interno del testo, è stata trasferita nel TA servendosi di una costruzione equifunzionale che riproduce in italiano la sintassi marcata:

- Большую свободу публичных действий имели **эмигранты**. → Grande libertà di intervento pubblico avevano **gli emigranti**.
- Довольно рано эмигрировал во Францию поэт и художник **Алексей Хвостенко**. → Ben presto emigrò in Francia il poeta e artista **Aleksej Chvostenko**.
- Выразительные издательские акции постоянно предпринимает в Петербурге известный поэт полифоносемантист **Александр Горнон**. → Iniziative editoriali significative venivano intraprese regolarmente a Pietroburgo da parte del noto poeta polifono-semantista **Aleksandr Gornon**.
- И что особенно интересно – все издания этих серий в последнее время приобрели крупнейшие **российские библиотеки**. → Una cosa particolarmente interessante è che tutte le edizioni di queste collane negli ultimi tempi sono state acquistate dalle più importanti **biblioteche russe**.

Nel secondo saggio, l'autore fa un discorso di tipo teorico (e non storico, come nel primo): l'uso del passato è ridotto e si osserva sempre l'utilizzo ricorrente delle costruzioni impersonali. Un altro tratto distintivo, discusso invece nel capitolo relativo alla morfologia, è l'utilizzo ripetuto, da parte dell'autore, della particella russa avversativa “же”, che va resa in traduzione con particolare attenzione in quanto ha spesso valore fraseologico: in alcuni casi, la particella esprime il significato di “proprio”, “stesso”. Nel TA si è cercato di riprodurre il grado di marcatura..

Un'altra caratteristica del testo che si distacca dallo stile scientifico in generale, ma che si riscontra nei testi accademici umanistici, è l'uso di metafore. In fase di traduzione è stato necessario evidenziare nel TA questa caratteristica espressiva mediante l'utilizzo di un registro più elevato: ad esempio, la parola “лес” – traslitterata “les” – è stata resa con il più letterario “selva”, anziché “bosco”, oppure è stato necessario rendere nel TA la metafora dell'essenza dell'arte, paragonata a un uccello che sfugge in volo alla cattura sfruttando le falle nella trama stessa (через них-то как раз и уплывает самое важное) della rete usata per imprigionarlo e limitarlo (концептуальная сетка):

- Стоит наложить какую-либо **концептуальную сетку** на все многообразие проявлений искусства, [...], что **ячейки этой сетки** не соответствуют действительности и **через них-то** как раз и **уплывает самое важное**. [...] Нужно признать, что научные упрощения и схематизация представляют собой необходимое зло – но и достаточное добро, позволяющее хоть как-то **ориентироваться в лесу индивидуальных явлений**. → Basta sovrapporre una qualsiasi **griglia concettuale** su tutte le varietà delle manifestazioni dell'arte, [...] secondo cui le **celle di questa griglia** non corrispondono alla realtà e che, proprio **attraverso queste, vola via la cosa più importante** [...]. Bisogna riconoscere che le semplificazioni e le schematizzazioni scientifiche rappresentano un male necessario, ma anche un bene sufficiente a permettere quantomeno di orientarsi in qualche modo nella **selva dei fenomeni individuali**.
- Переосмысление [...] во многом пошло по пути разрушения этой связи, ведущему в пределе к автономному «самовитому слову», освобожденному от «**оков смысла**». → La reinterpretazione [...] è in gran parte avvenuta attraverso la distruzione di questo legame che conduce al limite, all'autonoma “parola autoreferenziale”, liberata dalle “**catene del significato**”.
- Как пишет Сергей Бирюков, автор и реципиент должны быть «в известном смысле **настроены на одну волну**». → come scrive Sergej Birjukov, l'autore e il destinatario devono essere “in un certo senso **sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda**”.
- [...] пессимизм по поводу возможностей развития авангардной традиции, [...], необоснован – искусство находит все новые пути и возможности освоить «**невозделанные**» **территории**. → [...] il pessimismo riguardo alle possibilità di sviluppo della tradizione d'avanguardia, [...], è infondato: l'arte trova nuove vie e possibilità di far propri i **terreni “incolti”**.
- Вероятно, в применении к развитию художественных течений можно говорить о **духе времени** [...] → Probabilmente, in relazione allo sviluppo delle correnti artistiche, si può parlare di uno *Zeitgeist* [...]

L'utilizzo di una terminologia varia è stata considerata una delle caratteristiche stilistiche principali dell'autore. Nel testo – come già discusso nel capitolo del lessico – si possono notare prestiti linguistici da altri ambiti scientifici. Questi termini sono stati considerati un tratto distintivo del vocabolario dell'autore: vengono utilizzati in senso metaforico e proprio per questo sono stati resi nel TA utilizzando i corrispettivi attestati, così da mantenere lo stesso livello di marcatezza:

- оперировать → operare (chirurgicamente)
- центральный момент → momento centrale
- векторы → vettori

- настроены (на одну волну) → sintonizzati (sulla stessa lunghezza d'onda)
- Закон Менделеева → Tavola di Mendeleev
- расщепление → fissione
- удельный вес → peso specifico

Infine, il saggio si conclude con una frase ad effetto che – si può dire – rappresenta l'apice dello stile che definisce la personalità dell'autore. Nel saggio vengono analizzati i cento anni trascorsi dopo il futurismo e l'autore specula sul suo eventuale sviluppo. Giunto al termine della trattazione, pone una domanda retorica, da cui il lettore si aspetta una risposta. Tuttavia, a questa domanda retorica viene data una risposta ironica, che conclude la trattazione in un modo estremamente personale:

- Как пойдет развитие футуристической традиции дальше? Ответить на этот вопрос просто – **надо только подождать следующие сто лет.** → Come proseguirà ulteriormente lo sviluppo della tradizione futurista? Rispondere a questa domanda è semplice: **occorre solamente attendere i prossimi cento anni.**

## 5. CONCLUSIONE

In sintesi, i testi appartenenti alla categoria della saggistica, pur codificati al livello linguistico e spesso costellati di terminologia e lessico complessi, a più riprese, e in diverse misure, lasciano spazio alle strategie espressive individuali dell'autore, ovvero, al suo stile. La tipologia testuale ibrida ha creato difficoltà diverse sia in fase di ricezione, sia in quella di traduzione: durante la traduzione dei brani con terminologia più nota (ad esempio, quella della linguistica), il rigore scientifico della ricerca terminologica si è, talvolta, alternato all'automatismo lasciando spazio a momenti di creatività "controllata", necessaria alla resa nel TA di metafore, neologismi, giochi di parole e, in generale, degli stilemi individuali.

L'obiettivo, come anticipato nell'introduzione, era quello di mettere in pratica le conoscenze sulla traduzione tecnica apprese durante il percorso di studi, applicando il modello teorico sui processi traduttivi umani (PTT) basato sull'equivalenza funzionale. Il modello ha permesso non solo di porre le basi per una traduzione sistematica, ma anche di far emergere le caratteristiche che definiscono le differenze fra i due autori e che "codificano" dal punto di vista formale: quelle che si potrebbero definire le "tracce stilistiche" degli autori.

Affrontare un tema come la storia dell'avanguardia poetica russa è estremamente interessante: la creatività e la non convenzionalità linguistica dei poeti avanguardisti russi suscitano curiosità e fascinazione, soprattutto dal punto di vista della teoria della traduzione, nonché un rispettoso timore (Ad esempio, la "lingua stellare" di Chlebnikov, cui si fa cenno nel secondo saggio, è derivata direttamente dalla fonetica russa e – come ben sanno i traduttori di Chlebnikov – è notoriamente assai complicata da convertire in una equivalente "lingua stellare" italiana). Nonostante la specificità dei temi trattati, la traduzione è stata eseguita considerando che il lettore possa non essere uno specialista né di lingua russa, né di poesia russa contemporanea. Con questo lavoro si auspica di fornire, idealmente, alcune fonti in lingua italiana allo studioso interessato alla poesia russa contemporanea nel contesto di un'analisi contrastiva ampia, che tenga conto della poesia d'avanguardia di diversi paesi europei e slavi. Si spera che questa traduzione riesca a rendere fruibili in lingua italiana i saggi selezionati nell'auspicio che questa opera collettanea possa vedere una traduzione integrale.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baker M., 2018, "How are given and new signalled in discourse?", *In Other Words*, London, Routledge, pp. 161-166.
- Erl' V.I., 2007, "Otvety na voprosy Marco Sabbatini", *eSamizdat*, 1-2, Roma, pp. 186-188.
- Gualdo R., Telve S., 2011, "Linguaggi specialistici e lingua comune oggi", *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci, pp. 11-15.
- Osimo B., 2004, "Prefazione", *Traduzione e qualità*, Milano, Hoepli.
- Sabatini F., 1990, *La comunicazione e gli usi della lingua: pratica dei testi, analisi logica, storia della lingua. Scuole secondarie superiori*, Torino, Loescher.
- Salmon L., 2013, "O razrešenii asimmetrii «vremeni povestvovanija» v chudožestvennom perevode s ruskogo na ital'janskij jazyk (na materiale *Filiala S. Dovlatova i ego perevoda*)", in Olga I., 2013, *Du mot au texte: Etudes slavo-romanes*, Pieterlen-Bern, Peter Lang Pub Inc.
- Salmon L., 2017, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli.
- Salmon L., 2018, "Il progetto, le note, il commento", ...*E così via...*, a cura di L. Salmon, Rovigo, Il Ponte del Sale.
- Salmon L., Mariani M., 2012, "La *f*-marcatezza", *Bilinguismo e traduzione*, Milano, FrancoAngeli, 108-111.
- Stahl H., Rutz M., 2013, "Predislovie", *Imidž, dialog, eksperiment – polja sovremennoj ruskoj poezii*, München, Verlag Otto Sagner.