

BRONASTI JEZDEC PUŠKINA IN LETO TISOČ DEVETSTO TRINAJST AHMATOVE – DVE »PETERBURŠKI POVESTI« V VERZIH

Razprava je posvečena primerjavi »peterburških povesti« Puškina in Ahmatove s ciljem osvetliti skupne značilnosti in razlike v načinu verzne pripovedi in nakazati, kako Ahmatova v duhu modernizma preoblikuje nekatere tradicionalne pripovedne obrazce. Ob skupnih tematskih potezah (posameznik in mesto Peterburg) se verzna pripoved Ahmatove od tradicije Puškina loči predvsem v novi pripovedni poziciji (diferenciran pesniški »jaz«, ki izgublja svojo celovitost), brezsižejskosti besedila (*bezsjuzhetnost*) in dominantni vlogi lirskih, izpovednih elementov.

The article is devoted to the comparison of the »St. Petersburg stories« by Pushkin and Akhmatova with the intention of shedding light on the common features and differences in the style of verse narrative. It also attempts to outline the way Akhmatova in the spirit of modernism transforms some traditional narrative formulas. Despite the common thematic features (an individual and the city of Petersburg) Akhmatova's verse narrative differs from the tradition of Pushkin mainly by its new narrative position (distanced poetic »self«, losing his integrity), a text without a *sujet*, and the dominant role of the lyrical, subjective elements.

1. »Peterburški povesti« *Bronasti jezdec* (rus. *Mednyj vsadnik*) Puškina in *Leto tisoč devetsto trinajst* (rus. *Devjat'sot trinadcatyj god*) Ahmatove na zunanjeformalni ravni družijo dvoje: podnaslov »peterburška povest« in dejstvo, da sta obe besedili napisani v verzih – v obliki, ki se navadno ne povezuje z žanrom povesti.

Druga skupna lastnost del, na katero v podnaslovu opozarjata oba avtorja, je vezanost obeh del na specifični prostor dogajanja. Nič nenavadnega ni, če se opredelitve oziroma oznake žanra vežejo na tematiko ali pripadnost določenega tipa tekstov literarni smeri ali obdobju, medtem ko žanrska oznaka, ki teme in motive veže na specifični prostor, predstavlja prej izjemo kot pravilo. Opozorilo obeh avtorjev na »peterburškost« njunih besedil kaže na povezanost obeh tekstov in spodbuja k iskanju vzporednic med njima, hkrati pa omemba Peterburga opozarja na dejstvo, da obe besedili spadata v niz tekstov ruske kulture, ki v medsebojnih odnosih oblikujejo specifično ruski kulturni tekst – t. i. »peterburški tekst ruske literature in kulture«.¹

V luči teh značilnosti obeh del, ki spodbujata k njuni skupni obravnavi, se seveda razkrivajo tudi razlike. Gre za deli, ki sta nastali v različnih obdobjih in ki na različne načine obravnavata vprašanja, ki sta jim avtorja tudi v ostalih svojih delih posvečala precejšnjo pozornost.

Puškin je »peterburško povest« *Bronasti jezdec* napisal jeseni 1833. Po dveh letih, ki ju je posvetil predvsem vprašanju zgodovine (1831–1833), se je Puškin

¹ Osnovne značilnosti »peterburškega teksta ruske literature« – teksta, ki se v ruski literaturi oblikuje kot preplet različnih ideoloških in estetskih obravnav mesta Peterburg – obravnava V. N. Toporov v članku *Peterburg i »Peterburgskij tekst russkoj literatury«* (Toporov 1995: 259–367).

jeseni 1833 odpravil v Orenburško gubernijo zbirat neposredna pričevanja o Pugačovskem uporu – temi, ki ji je nameraval posvetiti svojo novo knjigo.² Po potovanju se je nastanil v vasi Bodlino, kjer je v osami na osnovi zbranega materiala poleg *Zgodovine Pugačova* napisal tudi dve »peterburški« deli, *Bronastega jezdeca* in povest *Pikova dama* (*Pikovaja dama*).³

Zgodovina nastanka »peterburške povesti« Ahmatove je nekoliko daljša in bolj zapletena. Povest *Leto tisoč devetsto trinajst* ni samostojno literarno delo, predstavlja namreč prvi del *Pesnitev brez junaka*, pesnitve, ki jo je Ahmatova v raznih redakcijah ustvarjala, preurejala in dopolnjevala več kot dvajset let (1940–1965).⁴ Štiri osnovne redakcije pesnitve (I – 1943, Taškent; II – 1946, Leningrad; III – 1956, Leningrad – Moskva; IV – 1963, Leningrad – Moskva) in več vmesnih variant ponujajo skupaj z verzi, ki v končni redakciji niso bili vključeni v pesnitev,⁵ bogato gradivo za rekonstrukcijo tega dolgega ustvarjalnega procesa. Posamezne redakcije pesnitve – triptiha, ki ga v končni (IV) redakciji sestavljajo »peterburška povest« *Leto tisoč devetsto trinajst*, intermezzo *Cifra* (rus. *Reška* – stran kovanca, nasprotna tisti s podobo grba; druga plat medalje) in *Epilog* – so zanimive tudi z vidika žanrskih opredelitev oz. podnaslovov in naslovov tako delov kot celote.

Prva redakcija pesnitve je naslovljena *Leto 1913 ali Pesnitev brez junaka in Reška* (1913 god, ili Poèma bez geroja i Reška). Podobno kot vse ostale redakcije jo zaključuje *Epilog*, zanimiv pa je odnos med poimenovanjem celote in njenih

² Interes za zgodovinska vprašanja, ki so za nekaj časa potisnila v ozadje ukvarjanje s poezijo, je moč razbrati tudi iz Puškinovih pisem tega obdobja. O opuščanju literarne dejavnosti v korist zgodovinopisja piše sam Puškin v pismu admiralu A. N. Mordvinovu (Puškin 1960, X: 129. V nadaljevanju je sklicevanje na to izdajo Puškinovih del označeno s številko knjige in navedkom strani.).

³ *Zgodovina Pugačova* je v dveh delih (*Istorija Pugačovskega bunta. Čast' pervaja. Istorija. Čast' vtoraja. Priloženija.*) izšla 1934. Finančno podporo in cenzurni blagoslov za izdajo tega dela je Puškin iskal in našel pri carskem dvoru (gl. pisma Puškina grofu A. H. Bekendorfu – X: 153, 156, 157–158). V istem letu je Puškinu uspelo natisniti tudi *Pikovo damo*, manj uspeha pa je imel z *Bronastim jezdecem*. Konec 1833 ga je poslal cenzuri (gl. pismo Bekendorfu 6. decembra 1833 – P X: 153), vendar dovoljenja za tisk v neokrnjeni obliki ni dobil. Pred objavo je moral predelati upodobitev Petrovega kipa: podobo prevzetnega idola (rus. *kumir, gordelivyy istukan*) je zamenjal s podobo gigantskega jezdeca (rus. *sedok, gigant, divnyj russkij velikan*) in šele s temi popravki je pesnitev leta 1837 izšla v reviji *Sodobnik* (rus. *Sovremennik*).

⁴ Peterburška povest Ahmatove je s Puškinovo delila tudi usodo v rokah cenzure. Celovit tekst *Pesnitev brez junaka* za časa njenega življenja v Sovjetski zvezi ni bil objavljen. V tisku se je pojavilo več odlomkov, med njimi tudi prvo poglavje »peterburške povesti« (*Dan poezije*, rus. *Den' poèzii*, Moskva, 1962) in »peterburška povest« *Leto tisoč devetsto trinajst* v celoti (*Beg časa*, rus. *Beg vremeni*, 1965). Pesnitev kot celota je do smrti Ahmatove izšla le v ZDA. Brez vednosti avtorice sta bili dve redakciji pesnitve natisnjeni v almanahu *Zračne poti* (*Vozdušnye puti*, New York, 1960, I in *Vozdušnye puti*, New York, 1961, II). V Sovjetski zvezi je *Pesnitev brez junaka* izšla šele leta 1974 (A. Ahmatova, *Izbrannoe*, Moskva, 1974). Podrobneje o tem gl. komentarje A. S. Kovalenka k pesnitvam Ane Ahmatove (Ahmatova 1998, III: 506–507. V nadaljevanju je sklicevanje na to izdajo del Ahmatove označeno s številko knjige in navedkom strani.).

⁵ Gl. *Strofy, ne vošedšie v »Poemu bez geroja«* – verzi, ki so v posameznih redakcijah predstavljali del pesnitve ali del avtoričinih komentarjev k pesnitvi, pa so bili v končni redakciji iz nje izpuščeni (III: 205–210).

delov. V tej redakciji je prvi del pesnitve naslovljen kot *Pesnitev brez junaka*, medtem ko je naslov *Leto 1913* tisti, ki opredeljuje pesnitev kot celoto. V redakcijah II (*Leto 1913 ali Pesnitev brez junaka. Triptih – 1913 god, ili Poèma bez geroja. Triptih*), III in IV (*Pesnitev brez junaka. Triptih – Poèma bez geroja. Triptih*) je položaj obrnjen. Pesnitev kot celota dobi naslov *Pesnitev brez junaka*, njen prvi del pa naslov *Leto 1913* (II) oz. *Leto tisoč devetsto trinajst. Peterburška povest* (III, IV).

2. Tematsko stičišče obeh del predstavlja tema mesta. Tema Peterburga je tako v *Bronastem jezdecu* kot v *Letu tisoč devetsto trinajst* tista osrednja tema, ne katero se vežejo ostali tematski sklopi (tema zgodovine, tema usode).

Peterburg v Puškinovem *Bronastem jezdecu* je stvaritev Petra I. Že v uvodnem delu (*Vstuplenie*) se podoba Peterburga neločljivo veže s podobo njegovega stvarnika Petra I, obenem pa je Peterburg v tem delu predstavljen dvojno: ob podobi mesta, ki temelji na opoziciji mesto – narava, je v tem uvodnem delu mesto tudi predmet neposrednega pripovedovalčevega vrednotenja.

Podobo Petra I, ki ob ustju Neve razmišlja o gradnji mesta (»Na beregu pustynnyh voln, / Stojal on, dum velikih poln, /.../«) dopolnjuje podoba Peterburga – mesta iz kamna, ki se je dvignilo nad močvirjem (»Prošlo sto let, i junyj grad, /.../ Iz t'my lesov, iz topi blat / Vozznëssja pyšno, gordelivo; /.../« – III: 285). Peterburg je tako predstavljen kot rezultat ustvarjalnega dejanja, ki je ukrotilo stihijno moč narave.

Vrednotenje mesta in njegov pomen se razkrivata v kombinaciji neposredne vrednostne sodbe in slogovnih značilnosti posameznih delov »peterburške povesti«. V uvodu se osebni, intimni odnos do mesta (»Ljublju zimy tvoej žestokoj / Nedvižnyj vozduh i moroz, / Devič'i lica jarče roz, /.../« – III: 286) prepleta z »javno« apologijo (Peterburg kot simbol moči imperija), v kateri v ospredje stopajo slogovni elementi, značilni za klasicistično odo.⁶ B. M. Gasparov odkriva v *Bronastem jezdecu* preplet in konflikt dveh literarnih kodov, koda ode (rus. *odičeskij kod*) in elegično-romantičnega koda (rus. *èlegiko-romantičeskij kod*). V uvodni upodobitvi Peterburga so po Gasparovu dominantni prav elementi literarnega koda ode, medtem ko naj bi v osrednjem delu pesnitve prevladovali elementi elegično-romantičnega koda (Gasparov 1992: 295–296).

V osrednjem delu pesnitve uvodno abstraktno apologijo mesta zamenja podoba mesta v konkretni zgodovinski situaciji – v poplavah 1824. Če je za podobo Peterburga v uvodu značilna statičnost, je mesto v osrednjem delu pesnitve upodobljeno dinamično. Trdnost granita v opoziciji do stihijne Neve se v trenutku najhujših poplav umakne podobi Peterburga, plavajočega v valovih (»I vsplyl Petropol', kak triton, / Po pojas v vodu pogružen.« – III: 290). Ob tem je edini element mesta, ki trdno stoji nad vodno stihijo, Petrov spomenik.⁷ Jasnost in svetloba (»I jasny

⁶ Na kombinacijo intimne in »javne« apologije mesta v uvodnem delu *Bronastega jezdecu* opozarja V. Erlich (Erlich 1976: 174).

⁷ »I obraščën k nemu spinoju, / V nekolebimoi vyšine, / Nad vozmuščënnoju Nevoju / Stoit s prostërtoju rukoju / Kumir na bronzovom kone.« (III: 291).

spjaščie gromady / Pustinnyh ulic, i svetla / Admiraltejskaja igla, /.../« – III: 286), dve lastnosti Peterburga v uvodni apologiji, se v osrednjem delu pesnitve umakneta mraku, dežju in megli, ki opredeljujejo prostor dogajanja tako v času poplav kot tudi kasneje ob usodnem Jevgenijevem srečanjem z Bronastim jezdecem. Na ta način apologijo svetlega mesta dopolnjuje vidik, ki vstopa v polemiko z brezpogojnim priznanjem veličine in vrednosti Petrove stvaritve.

Ta pogled na Peterburg je povezan s temo majhnega človeka kot vrednote – temo, ki je v veliki meri opredelila humanistični značaj ruske literature 19. stoletja in katere napoved v ruski literaturi D. S. Lihačov odkriva že v ruski demokratični literaturi 17. stoletja (Lihačov 1958: 154).⁸ Podoba Jevgenija – malega uradnika, ki v poplavah izgubi svojo izvoljenko, zblazni ter v blaznosti za svojo nesrečo obtoži Petra I oziroma njegov kip – se namreč v *Bronastem jezdecu* oblikuje prav v odnosu do upodobitve Petra I (uvodni del) oziroma njegovega kipa.

Na začetku prvega poglavja se namreč v upodobitvi Jevgenija ponovijo nekateri elementi, značilni za upodobitev Petra I v uvodnem delu. Tako se med obema vzpostavi odnos, na osnovi katerega v ospredje stopajo razlike. V obeh upodobitvah je na neobičajen način razrešen problem poimenovanja lika. Peter I v uvodu ni predstavljen z lastnim imenom, temveč zgolj z osebnim zaimkom (»on«), medtem ko je problemu poimenovanja Jevgenija v pesnitvi posvečen razširjen pripovedovalčev komentar. V njem opozarja na pomen imena v literarni tradiciji,⁹ hkrati pa izpostavi nepomembnost oziroma nepotrebnost junakovega priimka.¹⁰ Pozabljen priimek plemiškega rodu kot pomemben znak junakovega družbenega, javnega položaja dopolnjujeta tudi neopredeljenost in nepomembnost njegove službe (»gde-to služiti«), kar Jevgenija v sferi javnega, družbenega življenja opredeljuje kot nepomembnega. Druga vzporednica v upodobitvi Petra in Jevgenija se razkrije v primerjavi položaja, v katerem sta predstavljena. Podoba Petra v uvodu je statična (»Stojal on, dum velikih poln, / I vdal' gljadel ... /.../« – III: 285), medtem ko je Jevgenij predstavljen dinamično in v gibanju: »V to vremja iz gostej domoj / Prišel Evgenij molodoj /.../ Itak, domoj prišed, Evgenij / Strjahnul šinel', razdelsja, lëg.« (III: 288–289). Abstraktna slika misleca, ki stoji ob izlivu Neve, v svoji statičnosti nima konkretne časovne razsežnosti,¹¹ ki je za literarni lik v vsej konkretnosti značilna za Jevgenija. Podobo Petra določajo le mesto, na katerem stoji, pogled v daljavo in »velike misli«; namesto konkretnega literarnega

⁸ Prim. tudi predstavitev življenja in dela D. S. Lihačova, ki jo je v spomin ruskemu znanstveniku pripravil Aleksander Skaza (Skaza 2000: 81–87).

⁹ »My budem našego geroja / zvat' ètim imenem. Ono / zvučit prijatno. S nim davno / Moë pero k tomu že družno.« (III: 288).

¹⁰ Na posebno »literarno semantiko« imena Jevgenij v *Bronastem jezdecu* opozarja J. M. Lotman v komentarjih k *Jevgeniju Onjeginu*. Ime, ki se je v ruski satirični literaturi 18. stoletja povezovalo z junakom – plemičem, ki je izgubil duhovne vrednote in brez lastnih zaslug uživa privilegije svojih prednikov, naj bi Puškin uporabil v novem pomenu, pri tem pa ohranil semantiko »izgube«. Jevgenij v *Bronastem jezdecu* tako ni junak, ki je ob visokem socialnem položaju izgubil duhovne vrednote, temveč junak, katerega rod je izgubil svoje bogastvo in socialni položaj (Lotman 1995: 543).

¹¹ Upodobitev Petra dobi konkretni zgodovinski okvir šele v nadaljevanju v verzu: »Prošlo sto let, i junyj grad, /.../« (III: 285).

lika je pred nami le alegorija velike ideje (gradnja mesta kot sredstvo reforme imperija). Jevgenij je predstavljen drugače – kot konkretni posameznik, kot živ človek, ki ga najbolj določa njegovo intimno, zasebno okolje (dom, postelja). Ta opozicija javno – zasebno se najbolj jasno izriše v primerjavi njunih misli, ki tudi najbolj neposredno določajo obe podobi. Petrove »velike misli«, posredovane v monologu (»I dumał on: / Otsel' grozit' my budem švedu, /.../« – III: 285), izpostavljajo idejo gradnje mesta in njegove vloge v razvoju imperija ter so vezane izključno na sfero javnega. V primerjavi z njimi je razmišljanje Jevgenija, ki je predstavljeno v govoru pripovedovalca (»O čem že dumał on? o tom, čto byl on beden, /.../«) in neposredno v govoru lika (»Ženit'sja? Mne? Začem že net?« – III: 289), predvsem zasebno. Celo služba kot odraz družbenega položaja posameznika je v razmišljanju Jevgenija predstavljena zgolj kot sredstvo za dosego zasebnega ideala – družinske sreče (poroka s Parašo, otroci) in mirnega življenja.

Paraši in strahu pred izgubo družinske sreče so posvečene Jevgenijeve misli tudi, ko se v trenutku najhujših poplav, obdan z vodo, znajde na kamnitem levu. Tudi v tem položaju je lik predstavljen na način, ki pozornost bralca usmerja k podobi Petra I v uvodu. Jevgenij, podobno kot Peter v uvodu, gleda prek vodnega prostranstva (»Ego otčajannye vzory / Na kraj odin navedeny / Nedvižno byli.« – III: 292), v katerem pa (drugače kot Peter) vidi le grožnjo osebni sreči.

V opoziciji javno – zasebno je mogoče osmisliti tudi različne slogovne značilnosti posameznih delov pesnitve. Slog klasicistične ode, ki prevladuje v uvodu, je vezan na »javno« temo mesta in njegovo vlogo v imperiju, medtem ko sta v pripovedi o Jevgeniju v preostalih dveh delih pesnitve v ospredju elegičnost in baladnost.

Slogovni elementi ode se v pesnitvi pojavijo tudi v upodobitvi Bronastega jezdeca – Petrovega spomenika, kar v delu vzpostavlja vez med Petrom, predstavljenim v uvodu, in spomenikom, ki mu Jevgenij kasneje pripiše krivdo za svojo izgubo. Podobno kot podoba Petra v uvodu se tudi upodobitev Bronastega jezdeca v pesnitvi vzpostavlja v odnosu do Jevgenija. Spomenik – jezdec se v pesnitvi pojavi v trenutku, ko Jevgenij sedé (jahaje) na kamnitem levu gleda čez reko proti domovanju Paraše:

I on, kak budto okoldovan,
Kak butdo k mramoru prikovan,
Sojti ne možet! Vkrug nego
Voda i bolj'se ničego!
I obraščěn k nemu spinoju,
V nekolebimoj vyšine,
Nad vozmuščěnnoju Nevoju
Stoit s prostěrtuju rukoju
Kumir na bronzovom kone. (III: 292)

Bronasti jezdec stoji visoko nad vodno stihijo, medtem ko Jevgeniju, jezdecu na kamnitem levu, narasla voda obliva podplate. Tako je ob koncu prvega poglavja znova vzpostavljen odnos med Jevgenijem kot konkretnim, živim človekom in Petrove idejo, ki pa jo zdaj uteleša malik – bronasti kip jezdeca na konju.

Tudi pretres, zaradi katerega Jevgenij zblazni, je v pesnitvi vezan na zasebno sfero junakovega življenja. Blaznost lika je motivirana z izgubo izvoljenke in s tem posredno z nezmožnostjo doseči ideal (družinsko srečo). Na motivni ravni se postopno oddaljevanje od možnosti uresničitve tega ideala v pesnitvi kaže v različnih vlogah motivov domovanja. Medtem ko dom in postelja na začetku pripovedi še predstavljata prostor, v katerem Jevgenij razmišlja (sanjari) o poroki in sreči, se ob Parašini smrti in kasneje motiv doma veže z motivom izgube. Parašina smrt je predstavljena prav z uničenjem oziroma izginotjem hišice, v kateri je Paraša živela z materjo,¹² dom kot zasebni prostor ob tem izgubi tudi Jevgenij («Prošla nedelja, mesjac – on / k sebe domoj ne vozvračalsja / Ego pustynnyj ugolok / Otdal vzajmy, kak vyšel srok, / Hozjain bednomy poëtu.» – III: 296),¹³ z izgubo – tokrat življenja lika – pa se motiv doma (Parašina hišica) veže tudi v sklepnem delu pripovedi.

Jevgenijeva usoda, ki se v vsej pesnitvi razkriva v nizu vzporednic s podobami Petrove »velike ideje« (Peter I v uvodu, Bronasti jezdec), doseže tragični vrh v trenutku Jevgenijeve grožnje kipu Petra I. Ta del pesnitve predstavlja ključno točko vseh, pogosto nasprotujočih si interpretacij pesnitve.¹⁴ »Upor« oziroma poskus grožnje blaznega Jevgenija Bronastemu jezdecu v bistvu predstavlja poskus grožnje Petrovi »veliki ideji«. Prav ideja o gradnji mesta je namreč tisti element, ki tudi ob Jevgenijevem spoznanju («Evgenij vzdrognul. Projasnilis' / V nëm strašno mysli.» – III: 297) ključno opredeljuje Petra I oziroma njegov bronast kip:

»Dobro, stroitel' čudotvornyj –
Šepnul on, zlobno zadržav, –
Užo tebe!...« I vdrug stremglav
bežat' pustilsja. (III: 297–298, podčrtal B.P.)

S tega vidika se je mogoče strinjati s Panfilovičem, ki Jevgenijevo grožnjo Bronastemu jezdecu označuje kot »nepremišljeno prekletstvo« samega mesta Peterburg (Baskakova 2000: 359), ki predstavlja realizacijo Petrove »velike ideje«.

Jevgenijev »upor« oziroma grožnja maliku je predstavljena kot rezultat miselnega procesa poblaznelega Jevgenija, ki prek spomina na povodenj pride do spoznanja, da sta za njegovo nesrečo kriva Peter in njegova ideja. V tem nizu misli

¹² Povezava med usodo Paraše in njenim domovanjem je v pripovedi izpostavljena na dveh mestih, v času poplav («Uvy! blizohon'ko k volnam, / Počti u samogo zaliva – / Zabor nekrašenyj, da iva / I vethij domik: tam one / Vdova i doč', ego Paraša, /.../» – III: 292) in po poplavah, ko Jevgenij odhiti čez reko iskat svojo izvoljenko («Gljadit... idët... eščë gljadit. / Vot mesto, gde ih dom stoit; / Vot iva. Byli zdes' voroty – / Sneslo ih, vidno. Gde že dom?» – III: 294).

¹³ Ob tem je retrospektivno prevrednoteno tudi domače okolje, v katerem je Jevgenij predstavljen na začetku pripovedi. Njegovo domovanje se izkaže zgolj za najeti kot (rus. ugolok) sobe.

¹⁴ T. Baskakova v recenziji knjige I. K. Panfiloviča *Aleksander Puškins »Mednyj vsadnik«* navaja Panfilovičevo predstavitev treh osnovnih paradigem v interpretacije pesnitve. Nekateri v *Bronastem jezdecu* odkrivajo apologijo Petra I in ruske državnosti, drugi »humanost« in simpatije avtorja do junaka – »malega človeka«, tretji tip interpretacij pa v pesnitvi odkriva nerazrešljivost tragičnega konflikta med državo in posameznikom (Baskakova 2000: 357).

blaznega Jevgenija je potrebno obravnavati tudi »kazen«, ki ga doleti. Oživeli spomenik, ki sledi Jevgeniju po ulicah Peterburga, je namreč v pesnitvi predstavljen kot privid (»Bežat' pustilsja. Pokazalos' emy, / Čto groznogo carja /.../ Lico tihon'ko obraščalos'... /.../« – III: 298, podčrtal B. P.), ki se za Jevgenijem podi po mestu le v pretreseni zavesti samega lika. Fantastično je motivirano z blaznostjo lika, hkrati pa fantastični privid Bronastega jezdec – nosilca in varuha »velike ideje« – s tem vdorom v zavest lika predstavlja tudi zadnjo fazo v postopni razgradnji Jevgenijeve zasebne sfere. Prek fantastičnega privida si »velika ideja« podredi tudi njegovo zavest.¹⁵

Tako se v *Bronastem jezdecu* tema »malega človeka« neločljivo veže s temo Peterburga. Uvodna apologija mesta in njegovega stvarnika je v pripovedi o usodi uradnika Jevgenija predstavljena z vidika posameznika, ki ga bolj kot družbeni položaj opredeljujejo njegove zasebne, intimne želje. Prav ob liku, ki zaradi nizkega družbenega položaja kot osnovni ideal izpostavi zasebno, je izpostavljen drug pogled na mesto, v katerem se Peterburg izriše kot prostor, ki človeku brez »javnega« položaja tragično onemogoča tudi intimno srečo.

3. Peterburg kot poseben prostor dogajanja igra enako pomembno vlogo tudi v »peterburški povesti« *Leto tisoč devetsto trinajst*. Tudi v delu Ahmatove Peterburg na poseben način določa usodo likov, kar mesto kot prostor dogajanja izpostavlja kot enega osrednjih elementov dela. Hkrati se v pesnitvi Ahmatove v temi človekove usode v »strašnem« 20. stoletju odraža tudi Puškinova tema »malega človeka«, ki na različne načine zaznamuje večino ruske literature 19. stoletja. Ob tem socialni položaj, ki je ključno opredeljeval tragično usodo lika v literaturi 19. stoletja, stopa v ozadje – umika se vprašanju o usodi človeka kot vrednote v novem stoletju vojn in revolucij. Teme Peterburga, njegove zgodovine in usode človeka so v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavljene z motivi, ki imajo svoje korenine prav v delih Puškina in ostalih avtorjev »peterburških povesti«.

Žirmunski kot enega ključnih elementov te tradicije v delu Ahmatove izpostavlja t. i. »peterburško Hoffmaniado« (rus. peterburgskaja Gofmaniada) – preplet mnogoznačne fantastike z vsakdanjim življenjem.¹⁶ Če je pri Puškinu fantastična oživitev spomenika še motivirana z blaznostjo lika, fantastično v pesnitvi Ahmatove nima več zunanje, objektivne motivacije. Tu se fantastično poraja na meji med zavestjo avtorice in zunanjim, objektivnim svetom, med spomini in sodobnostjo.

¹⁵ Puškin se je s problemom avtonomije zasebne sfere veliko ukvarjal v letih po poroki. Ju. M. Lotman v Puškinovi biografiji problem vmešavanja državne oblasti v pisateljevo zasebno družinsko življenje predstavlja s Puškinovo korespondenco 1833–1834. V pismih ženi se v tem času kot očiten izziv oblasti (Puškin se je zavedal, da vso njegovo zasebno korespondenco natančno nadzorujejo) pojavlja vprašanje »nedotakljivosti družine« (Lotman 1995: 157).

¹⁶ Žirmunski k tej tradiciji poleg Puškinovega *Bronastega jezdec*a prišteva peterburške povesti Gogolja, *Dvojnika* Dostojevskega in *Peterburg* A. Belega (Žirmunski 1973: 173).

Avtoričin polnočni privid na novoletni večer v začetku štiridesetih let predstavlja okvir celotne »peterburške povesti«. ¹⁷ V nočnem videnju avtorico v njeni sobi najprej obišejo sence mrtvih prijateljev v maskah. Začne se ples v maskah, na katerem se ob koncu pojavita tudi junak, konjeniški praporščak in pesnik (Ivanuška, Pierrot) ter junakinja (Ona, Kolombina, Dona Ana). V nadaljevanju se dogajanje preseli v spalnico junakinje, portret junakinje na steni spalnice oživi in junakinja zapusti svoj portret. Sledi tretje poglavje s podobo Peterburga v letu 1913 in finalni razplet ljubezenskega trikotnika – samomor junaka na pragu domovanja ljubljene. ¹⁸ Že fabula o samomoru – še eni tragični peterburški usodi – veže delo na tradicijo Puškina, hkrati pa se v *Letu tisoč devetsto trinajst* niz povezav z literarno tradicijo vzpostavlja na ravni motivov in tem.

Uvodni prizor obiska mrtvih in plesa v maskah se prek motivov veže na tradicijo ruske romantike. Ob baladnih motivih Žukovskega, s katerimi delo Ahmatove povezuje Žirmunski (Žirmunski 1973: 144–145), najdemo motiv plesa mrtvih v pesmi *Ples* (rus. *Bal*, 1825) A. Odojevskega, motiv mask v *Maškaradi* (rus. *Maskarad*, 1836) Lermontova itd. Hkrati isti niz motivov »polnočno Hoffmaniado« povezuje tudi z rusko literaturo »srebrnega stoletja« ¹⁹. Motiv mask je značilen za poezijo Bloka (cikel *Snežna Maska* – rus. *Snežnaja Maska*, 1907) in prozo Belega (roman *Maske* – rus. *Maski*, 1932), v različici, ki ima svoje korenine v italijanski *commedia del arte* (Pierrot – Kolombina – Harlekin), pa ga je mogoče najti v Blokovi drami *Sejemski oderček* (rus. *Balagančik*, 1906). Prav tako v poeziji simbolizma srečamo tudi motiv plesa mrtvih (npr. v Blokovem ciklu *Plesi smrti* – rus. *Pljaski smerti*, 1912).

Motiv mask ima v *Letu tisoč devetsto trinajst* posebno funkcijo. Prek mask se v delu Ahmatove oblikuje specifičen odnos med literarnim in dejanskim, med retrospektivno upodobitvijo (»Iz goda sorokovogo / kak s bašni, na vsë gljažu.« – III: 170) in življenjem v literarno-kulturnih krogih Peterburga na začetku stoletja. Ahmatova z aktualizacijo teh motivov obnavlja izrazna sredstva poezije »srebrnega stoletja« na način, ki poudarja njihovo obremenjenost s preteklimi literarnimi pomeni (epigrafi, citati in skriti citati, aluzije), hkrati pa s temi sredstvi upodablja dejansko življenjsko situacijo iz leta 1913.

¹⁷ Žirmunski povezuje avtoričino polnočno videnje z romantično tradicijo baladnih motivov prerokovanja (rus. gadanje) in strašnih, preroških sanj (rus. strašnyj, veščij son), na katere opozarjata epigrafa iz Svetlane Žukovskega in Jevgenija Onjegina (Žirmunski 1973: 144–145).

Na baladni izvor motiva nočnega obiska mrtvecev kaže tudi avtocitat Ahmatove iz *Novoletne balade* (rus. *Novogodnjaja ballada*, 1925), hkrati pa se sanje kot tradicionalna baladna motivacija nočnega privida (»Splju – mne snitsja molodost' naša /.../« – III: 168) v *Letu tisoč devetsto trinajst* prek prikritega avtocitata (»/.../ I sigary sinij dimok.« – III: 174) iz pesmi *Bedé* (rus. *Najavu*, 1946) prepletajo z budnostjo kot nasprotnim stanjem zavesti.

¹⁸ »On – na tvoj porog. / Poperëk.« (III: 188). Prim. pri Puškinu: »U poroga / Našli bezumca moego, /.../« (III: 300).

¹⁹ Uveljavljeno poimenovanje za obdobje v ruski kulturi, ki ga okvirno zamejujeta letnici 1890–1917, t.j. za obdobje literarno-umetniške in religiozno-filozofske renesanse na prelomu stoletja. Dve osrednji literarni smeri tega obdobja, simbolizem in akmeizem, sta se za primat v ruski poeziji v krogu množice drugih literarnih šol in krožkov borili prav v letih 1912–1913 (prim. Etkind 1995: 460–462).

Mrtvi sodobniki iz leta 1913 se avtorici prikažejo v maskah literarnih junakov (Vladar Teme in Faust, Don Juan, Dapertutto iz Hoffmannovih *Prigod na predvečer Novega leta*, Glahn iz Hamsunovega romana *Pan*, Janez Krstnik in Dorian Gray – junaka Wildovih del itd.), hkrati pa opombe k pesnitvi opozarjajo bralca, da gre za maske, pod katerimi so v literarno-kulturnem okolju ruskega »srebrnega stoletja« nastopali konkretni ljudje.²⁰

Podobna kontaminacija literarnih reminiscenc z namigi na realne prototipe je prisotna tudi v upodobitvi ljubezenskega trikotnika, ki se konča s samomorom. Mladi pesnik in vojaški častnik Vsevolod Knjazev (1891–1913), ki si je vzel življenje zaradi nesrečne ljubezni do igralka Olge Glebove-Sudejkine, je v *Letu tisoč devetsto trinajst* najprej predstavljen »brez maske«:

A za nej v šineli i v kaske

Ty, vošedšij sjuda bez maski,

Ty, Ivanuška drevnej skazki,

Čto tebja segodnja tomit? (III: 179)

Neposrednost in razkritost, ki ga ločita od leporečja in lažnosti ostalih gostov novoletnega plesa (»Ja zabyła vaši uroki, / Krasnobai i lžeproroki! – / No menja ne zabyli vy.« – III: 174), prek povezave z naivnim junakom ljudske pravljice izpostavljata tudi naivnost in nemoč lika. Podobno junaka opredeljuje tudi maska Pierrota, pod katero se pojavi v drugem poglavju. Ta maska posreduje naivnost in nemoč lika prek široke literarne aluzije. Kovalenko v komentarjih k pesnitvi opozarja, da gre v prvi vrsti za aluzijo na poezijo samega Knjazeva, ki se je s to masko *commedia del arte* večkrat identificiral v svoji liriki (gl. Kovalenko 1995: 543), kar podobo Knjazeva v pesnitvi veže na literarno-kulturno življenje dobe.

Tri maske junakinje – Zmeda-Psiha (rus. Putanica-Psiheja), kozlonoga (rus. kozlonogaja), Kolombina – imajo prav tako osnovo v literarno-gledališkem življenju dobe. Gre namreč za vloge, ki jih je Olga Glebova-Sudejkina (1885–1945) odigrala v različnih predstavah v peterburških eksperimentalnih gledališčih.²¹ Bolj kot na same predstave ali njihove literarne predloge se omenjene maske junakinje pesnitve vežejo na splošno literarno-gledališko življenje dobe in vlogo Sudejkine v njem.²²

²⁰ Maska doktorja Dapertutta je v opombi razkrita kot psevdonim gledališkega režiserja Vsevoloda Mejerholda. Mejerhold, ki je bil v tem času že uveljavljen režiser peterburških Državnih imperatorskih gledališč, je pod tem psevdonimom izdajal revijo *Ljubezen do treh pomaranč* (rus. *Ljubov' k trëm apel'sinam*) in sodeloval z ostalimi, predvsem eksperimentalnimi gledališči (gl. Kovalenko 1995: 626–627). Bolj prikriti so realni prototipi drugih mask. V Vladarju Teme (rus. Vladyka Mraka) so tako lahko sodobniki prepoznali pesnika in skladatelja M. A. Kuzmina le na osnovi obrobne pripisa Ahmatove k enemu od izvodov pesnitve (gl. Kovalenko 1995: 525).

²¹ V baletu-pantomimi *Kozlonoge* (rus. *Kozlonogie*) na glasbo I. A. Saca (1913), v vodvilih *Zmeda ali leto 1840* (rus. *Putanica, ili 1840 god*) in *Psiha* (rus. *Psiša*) J. Beljajeva (1912–1913) in v pantomimno-baletnih miniaturah po motivih *commedia del arte*, ki so se po uspehu Mejerholdove postavitve Blokovega *Sejemskega oderčka* (1907) uveljavile v kabaretno-gledaliških večerih (gl. Kovalenko 1995: 524, 563–537, 578).

²² Prim. dnevniški zapis Ahmatove (7.–8. 7. 1958): »Včera mne prinesli p'esu [*Putanica* – op. B. P.], porazivšuju menja svojim ubožestvom. V čisle istočnikov poëmy prošu eë ne čislit'...[...] Ja daže,

Če sta realna prototipa junaka (prvo posvetilo k pesnitvi v redakcijah II in III, epigraf k četrtemu poglavju) in junakinje (drugo posvetilo k pesnitvi) jasno nakazana, je realni prototip tretjega v tem ljubezenskem trikotniku bolj zabrisan. Nejasna je celo maska, v katerih se pojavlja v pesnitvi (»Gavriil ili Mefistofel' / Tvoj, krasavica paladin? /.../ Demon sam s ulybkoy Tamary, /.../« – III: 182). Medbesedilne vezi v upodobitvi usmerjajo bralca na poezijo Aleksandra Bloka:

Èto on v perepolnenom zale
 Slal tu čerņuju rozu v bokale,
 Ili vsë èto bylo snom?
 S mërtyvm serdcem i mërtyvm vzorom
 On li vstretilsja s Komandorom,
 V tot probravšis' prokljatyj dom? (III: 182)

Preučevalci pesnitve tako v prvih treh verzih odkrivajo reminiscenco iz Blokove pemi *V restavraciji* (rus. *V restorane*, 1910), v preostalih pa aluzijo na njegovo pesem *Koraki Komandora* (rus. *Šagi Komandora*, 1910–1912). Z Blokovimi *Koraki Komandora* Ahmatova povezuje tudi verz: »Krik petušij nam tol'ko snitsja, /.../« (III: 176),²³ hkrati pa na to delo Bloka v pesnitvi opozarja tudi ena od mask junakinje: »Odnim kažetsja, čto èto Kolombina, drugim – Donna Anna (iz *Šagov Komandora*).« (III: 180).²⁴

Maske v *Letu tisoč devetsto trinajst* tako hkrati poudarjajo zlaganost in golo estetsko igro kot ključne lastnosti literarno-kulturnega življenja v letih pred revolucijo (prav v tej funkciji, v funkciji degradacije globljega simbolnega pomena je motiv v *Sejemskem oderčku* in *Snežni Maski* uporabil Blok), obenem pa z navezavo upodobitev na konkretne sodobnike poudarjajo pomen teh vlog v dejanski kulturnozgodovinski situaciji Peterburga na pragu prve svetovne vojne. Vse, kar je v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavljeno kot literarno (fantastično, teatralno), se hkrati razkriva kot dejanska, neposredna podoba kulturnega okolja, v katerem se meje med literarno-teatralnim in dejanskim življenjem brišejo.

V teh okvirih je potrebno obravnavati tudi niz drugih motivov »polnočne Hoffmaniade«, ki so vezani na tradicijo ruske literature. Večina motivov v *Letu tisoč devetsto trinajst* namreč poleg tega, da upodablja neko dogajanje, usmerja tudi bralčevo pozornost na različna dela literarne tradicije. V senci junaka – samomorilca, ki se avtorici prikaže med pečjo in omaro (»Smerti net – èto vsem izvestno /.../ Šutki l' mesjaca molodogo, / Ili vpravdu tam kto-to snova / meždu pečkoj i škaфом stoit?« – III: 177), bralec lahko razbere aluzijo na prizor

da prostit mne Gospod', putala eë s drugoj p'esoj togo že avtora *Psiša*, которују ја тоџе не читала. Otsjuda stih: Ty li Putanica-Psiheja...« (nav. po Kovalenko 1995: 580). Glede na to, da Ahmatova vsaj natančno vodvilov ni poznala, je mogoče sklepati, da gre za masko, ki je nastala na osnovi slovesa talentirane plesalke, ki ga je Sudejkina uživala v literarno-gledaliških krogih.

²³ Odlomek iz pisma, ki govori o verzu, delno navaja Kovalenko (1995: 586).

²⁴ Žirmunski podobi Bloka v *Pesnitvi brez junaka* pripisuje dvojno vlogo. Ob sižejski vlogi (vlogi Harlekina v trikotniku Pierrot – Kolombina – Harlekin) naj bi Blok v pesnitvi nastopal tudi kot človek-epoha, kot pesnik, ki je s svojim ustvarjanjem ključno opredelil umetniško atmosfero dobe. Od tod v pesnitvi mnoštvo medbesedilnih vezi z njegovo poezijo. (Žirmunski 1973: 161–163).

samomora Kirilova v romanu Dostojevskega *Besi* (rus. *Besy*, 1872),²⁵ motiv oživelega portreta junakinje obnavlja tradicijo peterburške fantastike Gogolja (*Portret* – rus. *Portret*, 1834 in 1842), prek aluzij na Blokova dela pa v pesnitev vstopajo tudi medbesedilne vezi z deli Lermontova (*Demon*, 1829–1838) in Puškina (*Kamniti gost* – rus. *Kamennyj gost*, 1830).²⁶ Poudarjena literarnost teh motivov je povezana s samo temo *Leta tisoč devetsto trinajst*. Način upodobitve se podreja temi in v polnočnem prividu štiridesetih let je kulturno okolje Peterburga predstavljeno skozi prizmo literarno-gledališkega pogleda na svet, ki je to okolje ključno določal.²⁷

Temu načelu upodobitve se v *Letu tisoč devetsto trinajst* podreja tudi podoba mesta Peterburg. Prostor dogajanja – Peterburg literarno-gledaliških gledaliških krogov – v pesnitvi ni zgolj mesto kot dejanski, fizični prostor; ključno komponento tega prostora predstavlja tudi njegova kulturna avtorefleksija. V pesnitvi je ta obremenjenost prostora s predhodnimi kulturnimi pomeni predstavljena v prepletu konkretnih realij mesta z njihovi preteklimi literarnimi in gledališkimi upodobitvami. Najizraziteje se ta preplet kaže v tretjem poglavju, ki je skoraj v celoti posvečeno upodobitvi Peterburga v letu 1913. Na literarne aluzije v tej upodobitvi mesta opozarja sama Ahmatova v *Prozi o pesnitvi*, kjer v enem od odlomkov povezuje posamezne podobe svojega dela z deli svojih predhodnikov in sodobnikov. Poleg Puškina, ki ga s pesnitvijo veže že podnaslov, je na njenem seznamu mogoče najti tudi Gogolja, Dostojevskega in Bloka – avtorje, dela katerih predstavljajo ključni del literarnih upodobitev Peterburga.

Verzu, ki ga Ahmatova poveže z Gogoljem (»I valilis' s mostov karety, /.../« – III: 185),²⁸ sledi v upodobitvi niz bolj ali manj jasno izraženih literarnih reminiscenc. Za nas so seveda najbolj zanimive tiste, ki podobo Peterburga vežejo na

²⁵ Ahmatova v svojih zapisih opozarja, da medbesedilna vez s prizorom samomora Kirilova v *Besih* ni bila oblikovana zavestno: »I kto poverit, čto ja napisala èto, ne vspomniv *Besov*.« (nav. po Kovalenko 1995: 587), vendar *Bese* v *Prozi o pesnitvi* (rus. *Proza o poème. Pro domo mea*, 1960–1962) kljub temu omenja v seznamu literarnih del, povezanih s pesnitvijo (III: 250).

²⁶ Puškinov motiv kamnitega kipa (kip Komandora, ki oživi, da bi se maščeval Don Juanu, ljubimcu svoje žene Done Ane) je ob vprašanju odnosa med *Bronastim jezdecem* in *Letom tisoč devetsto trinajst* zanimiv tudi kot varianta drugega oživelega spomenika – Bronastega jezdec. Blok je Puškinov motiv v *Korakih Komandora* premestil v okolje Peterburga (»Za nočnym oknom – tuman /.../ V snežnoj mgle poët rožok /.../ Nastěž' dver'. Iz nepomernoj stuži, /.../« – Blok 1997, III: 50–51; podčrtal B. P.) in ga s tem še bolj približal motivu Bronastega jezdec, ki se v *Letu tisoč devetsto trinajst* pojavi v upodobitvi Peterburga.

²⁷ Zanimivo prekrivanje ocen takratnega kulturnega okolja razkrije primerjava enega od prizorišč dogajanja v pesnitvi z zapisom Bunina iz leta 1913. V *Letu tisoč devetsto trinajst* je kot eno od možnih mest, na katerem se pojavi junakinja, omenjena gora Brocken (»I v to že vremena v glubine zaly, sceny, ada ili na veršine gëtevskego Brokena pojavljaetsja Ona-že [...]« – III: 178), na kateri se po izročilu na Valpurgino noč zbirajo čarovnice. Bunin kot Valpurgino noč opredeli literarno življenje Peterburga v letih 1905–1913: »My perežili i dekadans, i simvolizm, i pornografiju, i bogoborčestvo, i mifotvorčestvo, i kakoj-to mističeskij anarhizm, i Dionisa, i Apollona i *prolëty* v *večnost*', i sadizm, i priyatie mira, i nepriyatie mira, i adamizm, i akmeizm... Èto li ne Val'purgieva noč'!« (nav. po Edkind 1995: 460).

²⁸ »Gogol' – karety valilis' s mostov (ne v reku, konečno, a prosto pjatjatsja obratno s krutyh mostikov).« (III: 250).

puškinsko plast »peterburškega teksta«. Ob navezavi na ostala Puškinova dela (*Jevgenij Onjegin*, 1823–30 – epigraf k prvemu poglavju, *Pikova dama* – privid mrtveca, ki zaključuje prvo poglavje) v tretjem poglavju *Leta tisoč devetsto trinajst* stopa v ospredje podtekst *Bronastega jezdeca*.

Podoba plavajočega mesta (»I ves traurnyj gorod plyl / Po nevedomomu naznačeniju, / Po Neve ili protiv tečen'ja, – / Tol'ko proč' ot svoih mogil.« – III: 185) je zgrajena na predelavi motivov, s katerimi Puškin v *Bronastem jezdecu* predstavlja povodenj. Tok reke Neve, ki se pri Puškinu obrne in poplavi mesto (»Peregraždennaja Neva / Obratno šla, gnevna, burliva, /.../ Na gorod kinulas'«. – III: 290), in krste, ki jih voda dvigne s pokopališča (»Groba s razmytogo kladbišča / plyvut po ulicam!« – III: 291), se v upodobitvi Ahmatove prepletejo v podobo mesta, ki brez pravih temeljev plava v neznano.²⁹

Ahmatova eno ključnih komponent »peterburškega teksta« – mit o Peterburgu kot mestu brez pravih temeljev, mestu prividu – tako aktualizira z elementi tekstov, ki v ruski literaturi ta mit soustvarjajo. Pri tem se avtorica ne omeji le na Puškina in Gogolja. Ob prekletstvu carice Avdotje, prve žene Petra I, ki naj bi mesto preklela ob njegovem nastanku, in Peterburgu 90-ih let, kot ga je v svojih romanih videl Dostojevski (»I caricej Avdot'ej zakljatyj, / Dostoevskij i besnovatyj, gorod v svoj uhodil tuman, /.../« – III: 185),³⁰ podobo predvojnega Peterburga soustvarjajo tudi dela sodobnikov: Blokovi motivi snežnega meteža (cikel *Snežna Maska*, *Dvanajst* – rus. *Dvenadcat'*, 1918) in vetra, ki trga objavo/plakat (začetni del pesnitve *Dvanajst*), se dopolnjujejo s Peterburgom Osipa Mandelštama (epigraf k tretjemu poglavju pesnitve in motiv črno-rumene carske zastave v drugem poglavju),³¹ hkrati pa Ahmatova celo svoj pogled na mesto posreduje s pomočjo avtocitata. Prvi epigraf k tretjemu poglavju, ki je v tekstu aktualiziran s podobo lune nad »srebrnim stoletjem« (»Na Galernoj černela arka, / V letnem tonko pela fljugarka, / I serebrjanyj mesjac jarko / Nad serebrjanyim vekom styl.« – III: 185), opozarja na dejstvo, da gre za pogled, ki ni neposreden, temveč prelomljen v že zapisanem tekstu.

Omenjeni primeri predstavljajo le drobec vseh literarnih reminiscenc v pesnitvi. Večina preostalih je jasno nakazana v komentarjih k pesnitvi (Kovalenko 1998: 506–651) in njihovo nadaljnje naštevanje ne bi imelo pravega smisla. Že iz navedenih primerov iz tretjega poglavja je mogoče razbrati, na kakšen način se v *Letu tisoč devetsto trinajst* tke podoba Peterburga. Prostor dogajanja je

²⁹ S. A. Kovalenko v komentarjih k pesnitvam Ahmatove opozarja na še nekatere druge motive *Bronastega jezdeca* v pesnitvi. Med najbolj prepoznavnimi je seveda motiv oživelega spomenika (Kovalenko 1998: 611), ki predstavlja enega ključnih motivov peterburškega teksta v ruskem modernizmu (npr. v *Peterburgu* A. Belega).

³⁰ V verzu »Dostoevskij i besnovatyj« se skriva še ena aluzija na *Bese*, ki niso tipični »peterburški« roman Dostojevskega. Z *Besi* Ahmatova v *Prozi o pesnitvi* povezuje tudi verz »Smerti net – èto vsem izvestno /.../« (III: 250) in s tem opozarja na povezavo z idejnimi osnovami romana. Vključitev tega romana v podobo Peterburga kaže na to, da Ahmatova Peterburga ne obravnava zgolj kot realni, temveč tudi kot duhovni prostor ruske inteligence.

³¹ Vlogo črne in rumene barve v poeziji Osipa Mandelštama in njuno simbolno vrednost v okviru židovske kulture in carskega Peterburga obravnava Kiril Taranovski (Taranovski 1982: 99–128).

predstavljen kot mesto, ki ga hkrati opredeljujeta njegova materialna in znakovna (predvsem literarna) razsežnost.

Ahmatova ključne elemente »peterburškega teksta« povezuje v sintetično podobo Peterburga na koncu nekega kulturnega obdobja, v katerem se je kulturna refleksija življenja zlila s samim življenjem. V tem okolju usoda mladega samomorilca – pesnika predstavlja le prvi znak njegovega neizbežnega konca.

4. Tematske in motivne povezave *Leta tisoč devetsto trinajst z Bronastim jezdecem* so seveda le eden od nivojev, na katerem je mogoče primerjati obravnavani besedili. Obe deli sta motivno-tematsko povezani s Peterburgom in osrednjimi vprašanji peterburške kulture, kar ju uvršča med ključna dela »peterburškega teksta v ruski literaturi«, ³² hkrati pa ju hkrati družijo še ena skupna lastnost – izvirnost verzne pripovedi. Obe »peterburški povesti« namreč – ob vseh medsebojnih razlikah – uveljavljata v literarnih obdobjih, v katerih sta nastali, nov in izviren način verzne pripovedi.

Osnovne razlike med *Letom tisoč devetsto trinajst* in *Bronastim jezdecem* se na ravni pripovedi razkrivajo predvsem v primerjavah načina upodobitve dejanskega dogajanja (odnos fabula – siže) ³³ in odnosa med pripovedovalcem in literarnim likom. Z vidika upodobitve dogajanja predstavlja Puškinova »peterburška povest« sižejsko delo. Linearni siže, ki ga tvori niz ključnih dogodkov (Jevgenijevo sanjarjenje o družinski sreči – povodenj in strah za ljubljeno – spoznanje svoje izgube in blaznost – grožnja spomeniku in fantastični privid – smrt), se v omejitvi pripovedi le na izsek iz junakovega življenja in v diskretnosti same pripovedi (predstavljeni so le ključni dogodki, med katerimi je izpuščeno vmesno dogajanje) približuje novelističnim sižejem avtorjevih »južnih pesnitev«, ³⁴ ki v času nastanka *Bronastega jezdec*a predstavljajo obrazec romantične verzne pripovedi.

Puškin v *Bronastem jezdecu* novelistični tip sižea poveže z novo tematiko, z drugačnim junakom in novimi slogovnimi rešitvami. Socialni položaj junaka v

³² Toporov, ki v svojem članku govori o genezi in mojstrih peterburškega teksta, pripisuje Puškinovi povesti vlogo temeljnega dela, na katerem in v odnosu do katerega se v nadaljnjem razvoju ruske literature razvija peterburški tekst. Položaj *Pesnitve brez junaka* predstavlja v okviru razvoja peterburškega teksta drug mejnik: po mnenju Toporova gre namreč za delo, ki določeno obdobje v razvoju peterburškega teksta zaključuje (Toporov 1995: 275–277).

³³ Razlikovanje med fabulo kot zunajliterarnim gradivom (dejanskim nizom dogodkov) in sižejem (rus. *sjužet*) kot besedilno, literarno konstrukcijo, ki to dogajanje posreduje, ima svoje korenine v teoretskih izhodiščih ruskih formalistov (gl. Skaza 1984: 480). Kljub temu da tudi v ruski literarnovedni tradiciji to terminološko razlikovanje nikoli ni bilo dosledno (pojma sta pogosto rabljena sinonimno), se pojem *siže* tudi pri teoretikih Tarujsko-moskovske semiotske šole uveljavi za poimenovanje znakovne oziroma besedilne razsežnosti dogajanja. J. M. Lotman npr. opredeljuje siže kot sredstvo osmišljanja življenja s pomočjo pripovednih umetniških oblik, ki elemente nediskretnega toka dogodkov zunajbesedilne dejanskosti iz nje izločijo, osmislijo in med seboj povežejo v urejen niz z določenim smislom (Lotman 1999: 238).

³⁴ *Pesnitve*, ki jih je Puškin ustvaril v času pregnanstva na Krimu: *Kavkaški ujetnik* (rus. *Kavkazskij plennik*, 1820–1821), *Brata razbojnika* (rus. *Brat'ja razbojniky*, 1821–1822), *Bahčisarajska fontana* (rus. *Bahčisarajskij fontan*, 1821–1823) in *Cigani* (rus. *Cygany*, 1824), ki jih je dokončal že v Mihajlovskem. V. M. Žirmunski novelističnost sižea in diskretnost (rus. *otryvočnost'*) kompozicije omenja kot osnovne značilnosti Puškinovih »južnih pesnitev« (Žirmunski 1970: 34–44).

Bronastem jezdecu izključuje tipični položaj junaka romantične pesnitve (junak kot *alter ego* avtorja), kar povečuje distanco med pripovedovalcem in literarnim likom. Ta relativna samostojnost lika se v *Bronastem jezdecu* odraži v lastni vrednostni perspektivi lika (ideal družinske sreče) – v prisotnosti »tuje besede« (rus. čužaja reč'), ki je sicer vrednotena s strani pripovedovalca (»I razmečtalsja, kak poët: /.../ Tak on mečtal.« – III: 289), vendar se kljub temu ohranja kot tragično neuresničljiva, a relevantna perspektiva.

Sama pripoved, predstavljena v osrednjem delu, se v *Bronastem jezdecu* opomenja v odnosu do uvodnega panegirika Peterburgu. Kompozicija, v kateri implicitni avtor nastopa hkrati kot lirski subjekt v uvodnem (»Ljublju tebja, Petra tvoren'e, /.../« – III: 286) in pripovedovalec v osrednjem, pripovednem delu, izpostavlja dve avtorski poziciji, od katerih je prva deklarativno apologetska, v drugi pa je upodobljen zgolj tragični dogodek, ob katerem je Peterburg predstavljen tudi z druge perspektive.³⁵

Slogovna raznolikost obeh delov *Bronastega jezdecu* to opozicijo še stopnjuje. Medtem ko je uvodni del s prevladujočim visokim besediščem in verzom kot zaključeno sintaktično enoto slogovno relativno enoten,³⁶ se že v zadnjih verzih uvoda, v katerih se z nagovorom bralca začne pripoved, ta relativna slogovna enotnost poruši.³⁷ Panfilovič v tej slogovni raznolikosti vidi tematizacijo forme in opozarja na pogoste verzne prenose, ki kažejo na poskus približati verzno pripoved prozi, hkrati pa poudarja »poetizacijo« tistih delov pripovedi, ki govorijo o poplavi in njenih posledicah in na dokumentarnost katerih Puškin opozarja v predgovoru.³⁸ Raznolike slogovne prvine v pripovedi povezuje tudi z različnimi tematskimi sklopi, elementi »visokega sloga« prevladujejo v povezavi s tematiko mesta in Bronastega jezdecu, medtem ko naj bi v odlomkih, posvečenih Jevgeniju, prevladovali elementi pogovornega, na prozo orientiranega sloga (Baskakova 2000: 362–363). Čeprav v pesnitvi ta povezava posameznih slogovnih prvin z različnimi tematskimi sklopi nedvomno obstaja, je potrebno ob njej opozoriti, da se tudi slog upodobitve Jevgenija v trenutku »upora« bronastemu maliku odmika

³⁵ Na tak odnos med uvodom in osrednjim delom *Bronastega jezdecu* kažeta pripovedovalčev dvom (»Kuda ty skačeš', gordyj kon', I gde opustiš' ty kopyta?« – III: 297), ki zamenja deklarativno apologijo uvoda, in zanimiv odnos elementov klasicistične slavnostne ode (rus. oda na slučaj) v delu. Verzi v uvodu, posvečeni paradi ob vojaški zmagi in rojstvu prestolonaslednika, obnavljajo to klasicistično tradicijo, medtem ko žanr v osrednjem delu povesti dobi drugačno vlogo. Delo pesnika epigona, grofa Hvostova, ki se je z verzi odzval na Peterburško povodenj, Puškin predstavi ironično: »Graf Hvostov, / Poët ljubimyj nebesami, už pel bessmertnymi stihami / Nesčast'e nevskih beregov.« (III: 295).

³⁶ Večina raziskovalcev v uvodu sicer po vzoru Pumpjanskega odkriva dva slogovna sloja, sloj ode (podoba Petra I) in onjeginski sloj, v katerem naj bi bil predstavljen odnos lirskega subjekta do sodobnega Peterburga (gl. Stennik 1995: 299; Baskakova 2000: 362–363), vendar je slog uvoda v primerjavi z raznolikostjo same pripovedi neprimerno bolj enoten.

³⁷ »Byla užasnaja pora, / Ob nej svežo vospominan'e .../ Ob nej druž'ja moi, dja vas / Načnu svoë povestvovan'e. Pečalen budet moj rasskaz.« (III: 287).

³⁸ »Poetizacijo« materiala iz suhoparne proze Berha vidi Panfilovič v poudarjeni metaforičnosti teh delov pripovedi (Baskakova 2000: 362).

od prozaičnega, nizkega sloga. V tem delu pesnitve dobi upodobitev Jevgenija slogovne poteze, značilne za upodobitev spomenika:

Stesnilas' grud' ego. Čelo
K rešetke hladnoj prileglo,
Glaza poděrnulis' tumanom,
Po sedcu plamen' probežal,
Vskipela krov'. On mračen stal
Pred gordelivim istukanom
[...] (III: 297, podčrtal B.P.)³⁹

Ob tem se prav v tem delu pripovedi perspektiva pripovedovalca najbolj približa perspektivi lika. Ob »strašni misli«, ki prešine Jevgenija, je podoba spomenika v govoru pripovedovalca posredovana z gledišča Jevgenija.

Razlago za takšno slogovno pestrost pripovedi v *Bronastem jezdecu* ponuja B. Ejhenbaum v svoji razpravi o Puškinovem postopnem prehodu k prozi. Že od *Jevgenija Onjegina* naj bi Puškin v verzno pripoved vnašal elemente proze s posebnim poudarkom na prozni, pogovorni intonaciji in na ta način poskušal premostiti razkorak med verzno in prozno pripovedjo. V tem procesu verz v odnosu do proze postopno izgublja vlogo specifične oblike izraza, kar hkrati izzove poskus obnoviti arhaične forme ode (Ejhenbaum 1986: 32). Tako se posebnosti pripovedi v *Bronastem jezdecu* razkrijejo kot preplet elementov poezije in proze. Na podlagi tradicije romantične pesnitve se v novelistični siže vpletajo nove tematske in slogovne prvine, ki v delu izpostavljajo vsakdanje, »nizko« oziroma prozaično v prepletu z visokimi, ki je bilo v romantični tradiciji povezano z verznimi žanri. Pripovedni slog, ki se približuje proznemu in ki ga je Puškin pred *Bronastim jezdecem* povezoval s komičnim (*Grof Nulin* – rus. *Graf Nulin*, 1825; *Domek v Kolomni* – rus. *Domik v Kolomne*, 1830), se v pripovedi poveže z visokimi temami (zgodovina in usoda posameznika) in tragičnim.

5. Literarno ozadje, na katerem je nastala »peterburška povest« Ahmatove, je seveda drugačno. Tradicija ruskega »srebrnega stoletja« z orientacijo na lirsko, izpovedno v poeziji se v *Letu tisoč devetsto trinajst* odraža tudi v načinu upodobitve dogajanja. V primerjavi z *Bronastim jezdecem* je za delo Ahmatove značilna t. i. brezsižejskost (rus. bezsjužetnost'). Ne gre za pripoved v običajnem smislu, saj v delu ni pravega pripovedovalca, ki bi posredoval neko zunanje dogajanje. Dogajanje, ki je v delu predstavljeno, se poraja kot niz spominov oziroma prividov v zavesti avtorice. Ti niso povezani v enotno, urejeno pripovedno strukturo (siže), temveč obstajajo kot elementi, drobcji celote, ki na ravni motivov bralčevo pozornost usmerjajo v zunajbesedilno dejanskost (namigi na realne prototipe likov) in hkrati v širok spekter drugih literarnih del. Dejansko dogajanje, upodobljeno v delu (fabula), se tako razkriva šele v navezavi na zunajbesedilno vedenje (ljubezen Vsevoloda Knjazeva do Sudejkine in njegov samomor leta 1913), prek katerega se posamezni prizori v delu povežejo v podobo celovitega

³⁹ Prim. v upodobitvi spomenika: »Užasen on v okrestnoj mgle! Kakaja duma na čele!« (III: 297).

dogajanja.⁴⁰ Pri tem dejanskost postaja korelat besedila, na katerega se besedilo nanaša na tak način, da hkrati poudarja svojo literarnost.⁴¹

Ekvivalent pripovedovalca v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavlja avtorica – celotna »peterburška povest« je pravzaprav njen monolog. Žirmunski ta monolog opredeli kot monolog avtorice, ki je hkrati priča in udeleženka upodobljenega dogajanja, ob tem pa nastopa kot »voditelj« (konferansjé), ki v dramatiziranih prizorih vodi dogajanje, predstavlja like in z njimi govori, kot s starimi prijatelji (Žirmunski 1973: 177). Dve perspektivi, ki ju omenja Žirmunski, sta časovno diferencirani. Prvo, v kateri avtorica nastopa kot priča in udeleženka dogajanja v letu 1913, dopolnjuje retrospektivni pogled na dogajanje z začetka štiridesetih let (»Iz goda sorokovogo / Kak s bašnji na vsë gljažu.« – III: 170). V delu se medsebojno prepletata, hkrati pa sta obe jasno nakazani: »S toj, kakoju byla kogda-to / V ožerel'e čërnyh agatov / Do doliny Iosifata / Snova vstretit'sja ne hoču...« (III: 174).

V avtoričinem sočasnem pogledu na dogajanja v 1913 ima posebno vlogo junakinja »peterburške povesti«. Ob vseh maskah, v katerih se v pesnitvi pojavlja, se junakinja namreč v pesnitvi pojavlja tudi kot avtoričin dvojnik: »Čto gljadiš' tak smutno i zorko, / Peterburgskaja kukla, aktërka⁴² / Ty – odin iz moih dvojnikov.« (III: 183). V tem zbližanju odnosa avtorica – junakinja se razkriva ozadje retrospektivnega pogleda na peterburške literarno-gledališke kroge v »zadnjem letu starega stoletja«. ⁴³ Junakinja kot dvojnik avtorice v »peterburško povest« – podobo konca nekega kulturnega obdobja – vnaša tudi avtoričin pogled na lastno usodo in vlogo v kulturnem življenju dobe. Ta odnos na specifičen način obnavlja odnos avtor – lik, značilen za romantično pesnitev. Junakinja predstavlja *alter ego* avtorice v 10-ih letih 20. stoletju, hkrati pa retrospektivni pogled med njima vzpostavlja distanco.

V tem dvojnem pogledu je na eni strani prisotna žalost ob dokončnem uničenju kulturnega okolja, ki je mladi Ahmatovi predstavljalo duhovni dom in iz katerega je kot pesnica v bistvu izšla, hkrati pa odnos do vseh kulturnih iskanj peterburških kulturnih krogov na prelomu stoletij opredeljuje rahla ironija. V luči nasilja, ki je močno zaznamovalo vso rusko zgodovino od leta 1914 do 1940, se Ahmatova ob tragičnih občutjih izgube bližnjih sprašuje tudi o pomenu in vrednosti takratnega peterburškega kulturnega življenja. Ironija, ki opredeljuje avtoričin odnos do pesnika – samomorilca in njegove izbranke, izvira prav iz pogleda, ki takratno

⁴⁰ O odnosu med pesniškim besedilom in zunajbesedilno dejanskostjo v delih Ahmatove in Mandelštama gl. skupinski članek *Ruska semantična poetika kot potencialna kulturna paradigma* (Levin in dr. 1974: 74–75).

⁴¹ Npr. v sklepnem delu *Letu tisoč devetsto trinajst*: »VŠË V PORJADKE: LEŽIT POEMA / I, KAK SVOJSTVENNO EJ, MOLČIT.« (III: 189).

⁴² Bylo: kozlonogaja, kukla, aktërka. (Opomba A. Ahmatove k verzu.)

⁴³ »A po naberežnoj legendarnoj / Približaetsja ne kalendarnyj, – / Nastojaščij Dvatcatyj Vek.« (III: 144). Leto 1913 Ahmatova občuti kot predvečer »pravega dvajsetega stoletja« – stoletja, ki se začne s 1. svetovno vojno, nadaljuje v Oktobrsko revolucijo in državljansko vojno 1917–1925 ter kulminira v vse hujšem nasilju, ki doseže vrh v stalinskih čistkah.

javno življenje (poezija, gledališče) primerja z grobostjo resničnega življenja – usodo, ki je v naslednjih letih doletela Evropo, predvsem pa Ruse in Rusijo.

Ob dveh perspektivah, ki ju omenja Žirmunski, se v *Letu tisoč devetsto trinajst* pojavlja še ena, tretja časovna perspektiva, ki se oblikuje v predelavah in dopolnitvah različnih redakcij pesnitve v letih 1943–1963. V odnosu do avtoričinega monologa je ta tretja perspektiva delno – vsaj formalno – zunanja (tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, t.i. »opombe redaktorja«⁴⁴), delno pa se v lirskih odlomkih v kurzivnem tisku vključuje v sam monolog.⁴⁵ Na ta način se v pesnitev postopno vključuje pogled Ahmatove 50-ih in 60-ih let, kar pesnitev vse bolj preoblikuje v poskus sinteze vsega njenega ustvarjanja, hkrati pa se – ob širjenju dela in vse večji časovni distanci do v delu predstavljenih dogodkov – pojavi tudi potreba po komentarju, pojasnjevanju in razlagi.⁴⁶ Povojna perspektiva je v veliki meri povezana s situacijo, v kateri se je avtorica znašla v literarnem življenju Sovjetske zveze (brez možnosti tiskanja svojih del praktično do konca 50-ih, začetka 60-ih let). Pesnitev v tej situaciji postane osrednje delo, v katerem poskuša Ahmatova strniti poglede na obdobja v svojem življenju in na svoje ustvarjanje. Ta pogled na preteklo pa v dani situaciji ne oblikuje dejanske ali ustvarjalne biografije (biografije kot niza vzročno-posledično urejenih dogodkov)⁴⁷, kar se na svoj način odrazi tudi v fragmentarnosti pripovedi in brezsižejskosti *Leta tisoč devetsto trinajst*.

Ob tem je »peterbuška povest« Ahmatove le del – sicer osrednji, pripovedni, a kljub temu le del – *Pesnitve brez junaka* kot celote. Dodatno jo pojasnjuje drugi del triptiha (*Cifra*), ki predstavlja avtorski komentar »peterburške povesti« in v katerem je kot njen žanrski obrazec ironično nakazana romantična pesnitev začetka stoletja (gl. Žirmunski: 1973: 173), celoto pa zaključuje *Epilog*, ki v pesnitev vključuje še pogled iz časa druge svetovne vojne in Leningrajske blokade in v katerem je Leningrad predstavljen kot naslednik Peterburga.⁴⁸

⁴⁴ »Opombe redaktorja« so v delu označene drugače kot avtorske opombe.

⁴⁵ Npr. verzi o »Gostu iz prihodnosti« (rus. Gost' iz buduščego, III: 174), v katerih v pesnitev vstopa avtoričin odnos do profesorja Oxfordske univerze I. Berlina, s katerim se je Ahmatova srečala 1945 v Peterburgu, in »Zadnji spomin na Carsko selo« (rus. Poslednee vospominanie o Carskom Sele, III: 186), posvečen kritiku N. Nedobrovo (gl. Kovalenko 1998: 601–604 in 591–592).

⁴⁶ Komentar se delno vključuje v samo pesnitev (predgovor, tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, »opombe redaktorja«), delno pa ostaja zunaj nje (npr. *Proza o Pesnitvi*).

⁴⁷ L. Ginzburg v razmišljanju o življenju posameznika med pritiski stalinističnega terorja 30-ih let, druge svetovne vojne in povojnih represij in poliluzorno osebno aktivnostjo tako npr. govori o »biografiji po nelastni volji«: »Iz čeredovanja stradalcev nogo pereživanja nepomernih istoričeskikh davljenij i poluiluzornoj aktivnosti – polučaetsja li biografija? Už očen' ne po svoej vole biografija.« (Ginzburg 1988: 230). Podobno Mandelštam že konec 20-ih let v članku *Konec romana* razpad velike pripovedne forme povezuje z iztrganostjo iz biografije, značilno za človeka 20. stoletja (Mandelštam 1991: II, 269).

⁴⁸ V epigrafih k *Epilogu* se razkrivata dve skrajni vrednostni opredelitvi Peterburga, pozitivna in negativna, ki tvorita osrednjo opozicijo »peterburškega teksta« (prim. Toporov 1995: 261) in ki sta implicitno prisotni tudi v *Bronastem jezdecu*. Epigraf iz Annenskega in prekletstvo carice Avdotje (»Byt' pustu mestu semu...«) dopolnjujeta avtoričino posvetilo mestu (»Moemy gorody«) in verz (»Ljublju tebjja, Petra tvoren'e!«) iz *Bronastega jezdecu* (III: 199).

6. Primerjava »peterburških povesti« Puškina in Ahmatove torej razkriva nekatere skupne lastnosti obeh del, ki segajo prek okvirov »peterburškega teksta«. Ob navezavi obeh del na Peterburg kot specifični kronotop lahko kot skupno lastnost obeh del navedemo tudi odprtost verzne pripovedi za različne slogovne, tematske in žanrske elemente literarne tradicije. Gre za deli, ki se ne podrejata tradicionalnim žanrskim obrazcem, temveč kompleksno vprašanje človekove usode v zgodovinskem procesu podajata z različnih vidikov.

Ob vseh razlikah med deloma in prav zaradi njih, lahko v *Letu tisoč devetsto trinajst* vidimo nadaljevanje tradicije izvirnih Puškinovih verzni pripovednih del, kot sta *Bronasti jezdec* in *Jevgenij Onjegin*. V časopisnem intervjuju, ki ga v svoji knjigi o ustvarjanju Ahmatove navaja Žirmunski, Ahmatova kot ključno lastnost žanra pesnitve označi njeno »nežanrskost« – težnjo, da v razvoju literature vedno išče nove možnosti izraza in nima stalnih žanrskih potez.⁴⁹ Ta lastnost v ustvarjanju Puškina ob *Jevgeniju Onjeginu* odlikuje tudi *Bronastega jezdec*. Tako se ob tematskih navezavah na »klasično rusko literaturo«⁵⁰, s pomočjo katerih Ahmatova oblikuje svojo podobo Peterburga na prelomu dveh zgodovinskih obdobj, *Leto tisoč devetsto trinajst* navezuje na tradicijo Puškina tudi v svoji težnji predstaviti ključna vprašanja v novi umetniški formi – formi, ki ustreza novemu, dvajsetemu stoletju.

V skladu z umetniškimi predstavami »srebrnega stoletja« predstavlja Ahmatovi – za razliko od Puškinovega prepleta proze in poezije, ki nakazuje prehod iz enega umetniškega sistem v drugega – to novo formo predvsem poezija, razumljena v smislu Aristotelove *poiesis* (prave umetnosti). Če je za poezijo ruskega simbolizma to predvsem lirika, se v ustvarjanju Ahmatove pojavi težnja v pesniškem monologu preseči mejo med izpovednim in pripovednim, med poezijo in prozo.⁵¹

Ob novem razumevanju pomena in vloge posameznika v subjektivizmu 20. stoletja tako *Pesnitev brez junaka* predstavlja poskus sintetične podobe ideala in dejanskih razmer dobe, s tem pa se navezuje tudi na vidik tradicije ruske pesnitve, ki ni vezan zgolj na pesnitev kot verzni pripovedni žanr. Na nek način gre tudi za poskus v duhu 20. stoletja obnoviti tradicijo vrste del, ki so si za cilj zadale celovito predstavitev svoje dobe (Gogoljeva »pesnitev« *Mrtve duše* – rus. *Mërtvye duši*, 1842 in »pesnitev« v razumevanju F. M. Dostojevskega).⁵²

⁴⁹ Ahmatova kot dela, ki v ruski literaturi vedno znova obnavljajo in spreminjajo lastnosti žanra pesnitve, omenja *Jevgenija Onjegina* Puškina; *Mraz*, *Rdeči Nos* (rus. *Moroz*, *Krasnyj Nos*) Nekrasova, *Dvanajst Bloka* in pesnitve Majakovskega (Žirmunski 1973: 174).

⁵⁰ J. M. Lotman obdobje klasične ruske literature opredeljuje kot obdobje, v katerem ima dominantno vlogo proza. Meje tega obdobja predstavljata na eni strani Puškin in njegov postopni prehod k prozi, na drugi Čehov s poezijo v prozi. Obdobju klasične ruske literature po eksplozivnem momentu (rus. vzryv) v razvoju kulture sledi »srebrno stoletje«, v katerem dobi osrednjo vlogo poezija (Lotman 1992: 79–81).

⁵¹ Prim. razmišljanje o vplivu ruskega romana 19. stoletja (psihologizacija poezije, ekvivalent proznega sižaja v liriki) na poezijo Ahmatove (Levin in dr. 1974: 53–55).

⁵² Gl. članek A. Skaze o rabi pojma »pesnitev« v razumevanju in ustvarjanju F. M. Dostojevskega (Skaza 1993: 159–163).

LITERATURA

- A. A. AHMATOVA, 1998: *Sobranie sočinenij v šesti tomah*. Moskva: Ellis Lak.
- T. BASKAKOVA, 2000: Mednyj vsadnik – peterburgskij »genij mesta«? *Novoe literaturnoe obozrenie* XLII (2000). 357–363.
- B. ÈJHENBAUM, 1986: Put' Puškina k proze. B. Èjhenbaum: *O proze. O poèzii*. Leningrad: »Hudožestvennaja literatura«. 29–44.
- Victor ERLICH, 1976: Puškin's Moral Realism as a Structural Problem. *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*. New York: New York University Press. 167–177.
- E. ÈTKIND, 1995: Krizis simvolizma i akmeizm. Ž. Niva, I. Serman, V. Strada, E. Ètkind: *Istorija russkoj literatury. XX. vek. Serebrjanyj vek*. Moskva: Izd. gruppа »Progress« – »Litera«. 460–488.
- B. M. GASPAROV, 1992: *Poètičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Wien: Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 27).
- L. GINZBURG, 1988: »I zaodno s pravoporjadjkom«. *Tynjanovskij sbornik. Tret'i Tynjanovskie čtenija*. Riga: »Zinatne«. 218–230.
- S. A. KOVALENKO, 1998: Komentarii. A. A. Ahmatova: *Sobranie sočinenij v šesti tomah*. Moskva: Ellis Lak. T III, 465–736.
- Ju. I. LEVIN, D. M. SEGAL, P. D. TIMENČIK, V. N. TOPOROV, T. V. CIV'JAN, 1974: Russkaja semantičeskaja poètika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma. *Russian Literature* 7/8 (1974). 47–82.
- D. S. LIHAČEV, 1958: *Čelovek v literature drevnej Rusi*. Moskva – Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR.
- Ju. M. LOTMAN, 1999: *Vnutri mysljaščih mirov. Čelovek. Tekst. Semiosfera. Istorija*. Moskva: »Jazyki russkoj kul'tury«.
- – 1995: *Puškin*. Sankt-Peterburg: »Iskusstvo-SPB«.
- – 1992: O russkoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanja. *Trudy po znakovym sistemam* XXV (1992). 79–91.
- O. È. MANDEL'STAM, 1991: *Sobranie sočinenij v četyrëh tomah*. Moskva: »Terra«.
- A. S. PUŠKIN, 1960: *Sobranie sočinenij v desjati tomah*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.
- Aleksander SKAZA, 2000: Dmitrij Sergejevič Lihačov. *Slavistična revija* XLVIII/1 (2000). 81–87.
- – 1993: »Poèma« v ponimanii i tvorčestve F. M. Dostojevskogo (k postanovke problemy). *Dostoevsky and the Twentieth Century. The Ljubljana Papers*. Nottingham: Astra Press.
- – 1984: Komentariji in opombe. *Ruski formalisti. Izbor teoretičnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 421–484.
- Ju. V. STENNIK, 1994: *Puškin i russkaja literatura XVIII veka*. Sankt-Peterburg: »Nauka«.
- Kiril TARANOVSKI, 1982: *Knjiga o Mandeljštamu*. Beograd: Prosveta.
- V. N. TOPOROV, 1995: Peterburg i »Peterburgskij tekst russkoj literatury«. V. N. Toporov: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*. Moskva: Izd. gruppа »Progress«. 259–367.
- V. M. ŽIRMUNSKIJ, 1973: *Tvorčestvo Anny Ahmatovoj*. Leningrad: Izdatel'stvo »Nauka«.
- – 1970: *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*. The Hague-Paris: Mouton. (Ponatis izdaje: V. M. Žirmunskij, 1924: *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*. Leningrad: »Academia«.)

РЕЗЮМЕ

Подзаголовок первой части триптиха «Поэма без героя» А. Ахматовой («Девятьсот тринадцатый год. *Петербургская повесть*») указывает на связь этого произведения с «Медным всадником» Пушкина и с произведениями других авторов, входящими в «Петербургский текст русской литературы» (В. Н. Топоров). Наряду с темой Петербурга и человеческой судьбы в этом совершенно уникальном русском городе, ахматовский «Девятьсот тринадцатый год» связан с «Медным всадником» и формой повествования – стихотворной. Оба автора в своих «Петербургских повестях» разработали оригинальные способы художественного изображения действительности, подчеркивающие связь формального уровня текста с его содержанием при образовании единого художественного целого.

В «Медном всаднике» Петербург является воплощением «великих дум» Петра I. Это и прекрасная светлая столица Российской империи, образ которой изображается во «Вступлении», и темный, туманный город, непоколебимость которого утверждает «страшная» медная статуя Петра, и где «бедному» Евгению не удастся осуществить личную мечту о семейном счастье. Панегирик городу во «Вступлении» дополняется рассказом о потерях, безумстве и гибели Евгения, по форме тяготеющим к прозе. Государственная тема «Вступления», выдержанная в одических тонах высокой поэзии, подвергается переосмыслению в прозаическом рассказе о трагической судьбе персонажа, который хотя и является «бедным» и незначительным для общества человеком, все-таки обладает «своим словом» (своей точкой зрения).

Петербург первой части «Поэма без героя» А. Ахматовой – это Петербург литературных и театральных кругов десятых годов XX века, увиденный автором в ночном призраке сороковых годов. Сама фабула «Девятьсот тринадцатого года» – самоубийство молодого поэта Всеволода Князева как пример очередной трагической петербургской судьбы – представляет только фон, на котором автор с точки зрения собственной жизненной ситуации во второй половине XX века возвращается к дореволюционному периоду «серебряного века» как части собственной судьбы. Образ Петербурга в «Девятьсот тринадцатом году» складывается из литературных реминисценций из произведений Пушкина (в частности «Медного всадника»), Гоголя, Достоевского и поэтов «серебряного века». Персонажи выступают под масками литературных и театральных героев, но через все это просвечивает трагическая действительность (самоубийство В. Князева). В отличие от Пушкина, повествование которого отличается ясным сюжетом, для лирического нарратива Ахматовы характерна бессюжетность. В монологе автора возникают отдельные картины, связанные лирическими отступлениями, в которых автор смотрит на события 1913-го года то с точки зрения сороковых годов, то через призму своей юности (героиня как двойник автора). Пятидесятые и шестидесятые годы находят отражение в поэме в виде прозаических комментариев и все новых лирических вставок.

Как и Пушкин с его поисками новой повествовательной формы на границе двух литературных систем – поэтической и прозаической, Ахматова ищет и находит новую форму стихотворного повествования, в которой согласно мироощущению человека в XX веке, главная роль отводится лирике. В отличие от Пушкина, который привносит элементы прозы в поэзию, Ахматова средствами собственно лирики стирает границу между поэзией и прозой.