

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

16

Диалог – Монолог – Молчание

Dialogue – Monologue – Silence

FOLIA
LITTERARIA
ROSSICA

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

16



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

16

Диалог – Монолог – Молчание

Dialogue – Monologue – Silence

redaktorzy tomu
J. Douglas Clayton
i Natalia Vesselova

 WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JM14478

ŁÓDŹ 2023

ACTA
LITTERARIA
ROSSICA

REDAKCJA „FOLIA LITTERARIA ROSSICA”

dr *Ewa Sadzińska* – Uniwersytet Łódzki (redaktor naczelna)
prof. *Larysa Lapina* (redaktor językowy)
prof. dr hab. *Barbara Olszek* – Uniwersytet Łódzki (redaktor tematyczny)
prof. *Elena Sozina* (redaktor tematyczny)
prof. *Olga Kupcowa* (redaktor tematyczny)
mgr *Piotr Baleja* – Uniwersytet Łódzki (redaktor techniczny)
dr *Aleksandra Szymańska* – Uniwersytet Łódzki (sekretarz)

RADA PROGRAMOWA

prof. *John Douglas Clayton* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada)
prof. *Deczka Czawdarowa* – Szumenski Uniwersytet im. Konstantyna Priesławskiego (Szumen, Bułgaria), prof. *Nikołaj Fortunatow*, prof. *Alexander Graf* – Uniwersytet im. Justusa-Liebiga (Giessen, Niemcy), prof. *Dina Magomedowa*
prof. dr hab. *Kazimierz Prus* – Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów), mgr *Wiera Sitnikowa*
dr hab. prof. nadzw. *Danuta Szymonik* – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny (Siedlce), prof. *Anatolij Sobiennikow*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY Z REDAKCJĄ

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Piotr Fast* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Galina Gumionnaja*, prof. *Natalia Kokowina*
prof. *Andriej Kunariow*, prof. dr hab. *Eliza Malek* – Uniwersytet Łódzki (Łódź)
prof. dr hab. *Halina Mazurek* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Michail Pawłowicz*
prof. *Wiaczesław Pozdiejew*, prof. *Tatiana Prochorowa*, prof. *Ildiko Regéczy* – Uniwersytet Debreczyński (Debreczyn, Węgry), prof. *Irina Romanowa*, prof. *Elena Sozina*
doc. *Aleksandr Stiepanow*, dr hab. *Tünde Szabó* – Uniwersytet w Peczu (Pecz, Węgry)
prof. dr hab. *Wasilij Szczukin* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Galina Szelogurowa*
prof. *Marina Urtmincewa*, prof. *Siergiej Wasiljew*, prof. dr hab. *Halina Waszkielewicz* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Natalia Vesselova* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada), prof. dr hab. *Urszula Wójcicka* – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (Bydgoszcz), prof. *Tatiana Żurczewa*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2023

prof. *Henryk Baran*, prof. dr hab. *Anna Bednarczyk*, dr hab. prof. UŁ *Zofia A. Brzozowska*
prof. dr hab. Prof. UW *Magdalena Dąbrowska*, dr hab. *Anna Ginter*
prof. *Volha Isakava*, dr hab. *Iwona Krycka-Michnowska*, prof. *Massimo Maurizio*
prof. *Yana Meerzon*, dr *Natalya Nyagolova*, prof. *Irina Pavlenko*, dr *Olena Pedchenko*
dr philol. *Setlana Pogodina*, prof. *Maria Rubins*, dr hab. prof. UJ *Jakub Sadowski*
dr *Irina Sawkina*, prof. *Tatyana Shekhovtsova*, dr hab. *Eleonora Shestakova*
prof. *Vladimir Zvinyatskovsky*

KOREKTA I REDAGOWANIE STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

prof. *J. Douglas Clayton*

ADRES REDAKCJI

Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Instytut Rusycystyki UŁ
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
tel. (42) 665 53 25
e-mail: ewa.sadzinska@uni.lodz.pl, aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl
www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

From the Editors	7
От редакторов	9
Диалогизм в русской литературе / Dialogism in Russian Literature	
Wasilij Szczukin , Четыре пути к достижению свободы. О героях русской литературы / Four Ways to Achieve Freedom. About the Heroes of Russian Literature	11
Weronika Jeleńska , Русская женская литература XVIII–XIX веков в историко-критической перспективе / Russian Women's Literature of the 18 th –19 th Centuries in a Historical and Critical Perspective	21
Межкультурный диалог / Intercultural Dialogue	
Олег Проскурин , <i>Подражание италиянскому</i> Александра Пушкина и <i>Удавленник</i> Николая Маркевича / <i>An Imitation of the Italian</i> by Alexander Pushkin and <i>The Hangman</i> by Nikolai Markevich	37
Anna Boginskaya , Transcultural Film Adaptations as Cross-Cultural Dialogue / Диалог культур в транскультурных экранизациях	49
Элина Свенцицкая , Русскоязычная поэзия Украины: специфика, авторы и современные вызовы / Russian-Language Poetry in Ukraine: Specificity, Authors and Modern Challenges	61
Татьяна Пахарева , Двуязычие поэзии Леонида Киселева в диалогическом аспекте / The Bilingual Poetry of Leonid Kiselev in the Dialogical Aspect	81
Ewa Sadzińska, Aleksandra Szymańska , Спектакль <i>3STRS</i> Люка Персеваля. Опыт прочтения / <i>3STRS</i> by Luk Perceval. Reading Experience	91
Диалог или молчание в одном тексте / Dialogue or Silence in a Single Text	
Олег Лекманов , Диалог – монолог – молчание в ранней любовной лирике Осипа Мандельштама / Dialogue – Monologue – Silence in Early Love Lyrics of Osip Mandelshtam	103
Kristina Vorontsova , Молчание в творчестве Елены Шварц / Silence in Elena Shvart's Creative Work	115
John Douglas Clayton , Молчание автора и тишина в <i>Стени</i> и <i>Чайке</i> Антона Чехова / Authorial Silence in Anton Chekhov's <i>Steppe</i> and <i>Seagull</i>	131

Константин Рахно, Диалог в обряде опахивания в повести Сергея Есенина *Яр* и его мифологические коннотации / Dialogue in the Plowing Ritual in Sergei Yesenin's Story *Yar* and its Mythological Connotations 143

Anna Sępniaк, Pożegnanie radzieckiego człowieka. Rozważania o reportażu *Czasy secondhand* Swietłany Aleksijewicz / Goodbye, *homo sovieticus*: Considerations about the Svetlana Alexievich's Documentary Novel *Secondhand time* 155

Tünde Szabó, Диалог с культурной традицией: контекстуализация страха в романе Людмилы Улицкой *Зеленый шатер* / Dialogue with Cultural Tradition: Contextualizing Fear in Lyudmila Ulitskaya's Novel *The Big Green Tent* 169

Patrik Lekeš, Женщина как жертва манипуляции: на примере литературного персонажа Федора Достоевского (Негочка Незванова) / Woman as Victim of Manipulation: The Example of Fyodor Dostoyevsky's Netochka Nezvanova 183

RECENZJE I OMÓWIENIA / REVIEWS AND DISCUSSIONS

Urszula Cierniak, Anna Sępniaк, *Gatunkowe i stylistyczne wyznaczniki listów miłosnych Borysa Pasternaka*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020, 304 ss. 193

Noty o Autorach / Notes about Contributors 199

FROM THE EDITORS

This sixteenth edition of “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” has as its primary focus the problem of dialogue – monologue – silence. At the present time the clash of opinions expressed in social networks, information channels, and political discourses has reached an extreme level. Mutually exclusive points of view struggle for monological domination, and for this reason dialogue is abandoned, diminished, or reduced to silence. This is a global phenomenon, taking different forms in different countries. Writers, artists, and theatre and film directors working in Russian have begun to pay growing attention to the crisis of dialogism which offers ample material for the analysis of the profound human experiences and ethical issues arising from this situation. It is equally important to explore the ways dialogism, or lack thereof, and silence have manifested themselves in the past.

The reader will find in this edition of the journal papers on a variety of topics related to the question of the dialogue of cultures and dialogism in general. To name only some of the highlights, Wasilij Szczukin depicts the ideological landscape of Russian literature to provide the necessary philosophical background for what is to follow. Ewa Sadzińska and Aleksandra Szymańska take as their object of analysis the Belgian theatre director Luk Perceval’s extraordinary cross-cultural production of *3STRS*. Tatiana Pakhareva and Elina Svetsytska analyze Russian-Ukrainian bilingualism and biculturalism in poetry. The complex transmission of a theme from several literary cultures to another is examined by Oleg Proskurin in his analysis of Pushkin’s poem “Imitation of the Italian”. Anna Boginskaya discusses the question of the interpretation of one text from Russian culture and genre in another culture, using the example of the film version of *Doctor Zhivago*. Kristina Vorontsova addresses directly the issue of silence in the poetry of Elena Shvarts, whereas Douglas Clayton sees the silence of the author in Anton Chekhov’s prose and dramaturgy as a stratagem derived from his practice as a medical doctor.

In this volume there are articles by scholars working in Poland, Ukraine, Hungary, the United States, and Canada. It has been a challenge to edit a journal

across two continents and seven time zones amid the crisis of the war in Eastern Europe. The editors wish to thank the permanent editors Ewa Sadzińska and Aleksandra Szymańska for their patience and support, and also the many colleagues whom we have asked for peer evaluations and without whom this volume would not have appeared.

J. Douglas Clayton
Natalia Vesselova

ОТ РЕДАКТОРОВ


Шестнадцатый выпуск “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” посвящен проблеме диалог – монолог – молчание. В настоящее время столкновение мнений, высказываемых в социальных сетях, информационных каналах и политических дискуссиях достигло предельного уровня. Взаимоисключающие точки зрения борются за своё доминирование монологически, в то время как диалог прекращен, сведен к минимуму или редуцирован до молчания. Это глобальное явление, происходящее в том или ином виде повсеместно. Писатели, художники, режиссеры театра и кино, работающие с русским языком и культурой, начали обращать всё более пристальное внимание на кризис диалогизма, который предоставляет обширный материал для анализа связанных с ним человеческих переживаний и этических проблем. Представляется не менее важным исследовать то, как диалог или его отсутствие, а также молчание, проявлялись в предшествующие эпохи.

В этом выпуске читатель найдет научные статьи на ряд тем, относящихся к проблеме диалога культур и диалогизма. В частности, Василий Щукин предлагает описание диалогического ландшафта русской литературы, необходимое в качестве философского контекста для понимания последующих материалов. Эва Садзиньска и Александра Шиманьска избирают объектом своего анализа 3STRS – неординарную кросс-культурную постановку бельгийского театрального режиссера Люка Персеваля. Татьяна Пахарева и Элина Свенцицкая рассматривают русско-украинский билингвизм и бикультурность в поэзии. Сложный перенос темы из одних культур в другую разбирается Олегом Проскуриным в его анализе пушкинского стихотворения *Подражание итальянскому*. Анна Богинская обсуждает вопрос интерпретации одного из текстов русской культуры в иной культуре и другом жанре на примере экранизации *Доктора Живаго*. Кристина Воронцова обращается к вопросу молчания в поэтических произведениях Елены Шварц, а Даглас Клэйтон описывает молчание автора в прозе и драматургии Чехова как стратегию, выросшую из врачебной практики.

В журнале опубликованы работы ученых, работающих в Польше, Украине, Венгрии, США и Канаде. Было непросто готовить выпуск, собравший вместе представителей двух континентов и семи часовых поясов, к тому же, во время войны в Восточной Европе. Редакторы выпуска благодарят постоянных редакторов журнала Эву Садзиньску и Александру Шиманьску за их терпение и поддержку, а также выражают признательность всем коллегам, которые согласились на нашу просьбу отрецензировать статьи, и без которых было бы невозможно осуществить данный проект.

J. Douglas Clayton
Natalia Vesselova

WASILIJ SZCZUKIN

 <https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego
30-060 Kraków
ul. Romana Ingardena 3
wasilij45.szczukin@uj.edu.pl

ЧЕТЫРЕ ПУТИ К ДОСТИЖЕНИЮ СВОБОДЫ О ГЕРОЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

FOUR WAYS TO ACHIEVE FREEDOM ABOUT THE HEROES OF RUSSIAN LITERATURE

This article contains criticism of the neoliberal concept of positive freedom. The author offers his understanding of the ideal of freedom, which is based not on economic, but on social and psychological criteria. The Hegelian understanding of freedom as a conscious necessity, according to the author, is unacceptable for modern man. It is difficult not to agree with Dostoevsky's opinion that it is not the choice of benefit and goodness, but the obligatory nature of this choice that deprives a person of that incomparable sense of freedom (*Notes from the Underground*). Not only the holy spirit, but also the human spirit, blows wherever it wants, and not only where it is "necessary" or prescribed to blow. It is also impossible not to take into account the possibility of the spontaneous launch of unpredictable mechanisms of nature and culture, which Yuri Lotman wrote about in *Unpredictable Mechanisms of Culture* (1993). The author of the article identifies four types of positive freedom, which are expressed in the images of some heroes of Russian literature. These include skete life, described in the writings of Nil Sorsky and other Russian hesychasts, Karamazovism, Oblomovism, and, finally, "secret" spiritual freedom. The author expresses sympathy for the latter concept of positive freedom, incompatible with both anarchic tyranny and "blessed" passivity.

Keywords: freedom, Russian literature, skete life, Fedor Karamazov's mode of life, Ilya Oblomov's mode of life and "secret" spiritual freedom

Статья содержит критику неолиберальной концепции позитивной свободы. Автор предлагает свое понимание идеала свободы, в основу которого положены не экономические,



Received: 30.10.2023. Verified: 14.11.2023. Accepted: 3.12.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

а социальные и психологические критерии. Гегельянское понимание свободы как осознанной необходимости, по мнению автора, неприемлемо для современного человека. Трудно не согласиться с мнением Достоевского о том, что не выбор пользы и добра, а обязательность этого выбора лишает человека того ни с чем не сравнимого чувства свободы (*Записки из подполья*). Не только дух святой, но и дух человеческий веет где хочет, а не только там, где ему «необходимо» или предписано веять. Нельзя также не учитывать возможность самопроизвольного запуска непредсказуемых механизмов природы и культуры, о которых писал Юрий Лотман в книге *Непредсказуемые механизмы культуры*. Автор статьи выделяет четыре разновидности позитивной свободы, которые нашли свое выражение в образах некоторых героев русской литературы. Это жизнь скитская, описанная в сочинениях Нила Сорского и других русских исихастов, карамазовщина, обломовщина и, наконец, «тайная» духовная свобода. Автор выражает симпатию к последней концепции позитивной свободы, несовместимой как с анархическим произволом, так и со «благословенной» пассивностью.

Ключевые слова: свобода, русская литература, скитская жизнь, карамазовщина, обломовщина, «тайная» духовная свобода

Свои размышления мне хотелось бы начать со следующего фрагмента из *Зимних заметок о летних впечатлениях* Достоевского:

[...] Что такое liberté? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать всё что угодно в пределах закона. Когда можно делать всё что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает всё что угодно, а тот, с которым делают всё что угодно [...]¹.

Эти слова обычно звучат на одной из моих лекций о Достоевском. Услышав их, студенты одобрительно кивают головами: дескать, так оно в жизни и бывает.

Двадцатый век, казалось бы, окончательно убедил всех в мире, что прав оказался не Достоевский, который по бедности своей был вынужден брать у издателя Федора Стелловского авансы за ненаписанные романы, и не целая плеяда разочаровавшихся в Западе русских писателей и мыслителей – Герцен, Лев Толстой, Салтыков-Щедрин, Николай Трубецкой, Александр Зиновьев и многие другие. Социалистическая альтернатива свободной конкуренции тех, кто имеет миллион, с теми, у кого его нет и не будет, продемонстрировала свою несостоятельность. Более того: реальный социализм не обошелся без массовых преступлений и самого циничного насилия против личной свободы отдельных людей и против самой человечности.

¹ Ф. Достоевский, *Зимние заметки о летних впечатлениях*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*: в 30 т., Ленинград: Наука 1972–1990, т. 5, с. 78.

Но ведь и реальный капитализм не оправдал надежд, возлагаемых на него теми, кто посвятил себя борьбе с реальным социализмом.

В начале девяностых годов, на заре новоявленного капитализма, пригласил меня домой к себе один краковский студент. Звали его Дариуш С. Он пообещал встречу с необыкновенным человеком, разговор с которым может принести много счастья и радости в жизни. Пришла женщина средних лет, развесила на стене какие-то таблицы и диаграммы и больше часа говорила о том, что отныне я должен ходить по квартирам и предлагать жильцам изделия известной американской фирмы, которая производит стиральные порошки, а кроме того, привлекать к этим действиям как можно больше знакомых, чтобы сеть распространителей всё время разрасталась. Когда она ушла, я спросил у Дариуша С., что это всё значило и зачем мне, историку литературы, заниматься продажей стиральных порошков. Юноша широко улыбнулся и произнес несколько слов, которые я никогда не забуду:

– Proszę Pana, to się robi dla pieniędzy! (Василий Георгиевич, это делается ради денег!).

И тогда мне стало ясно. Свобода, в объятия которой мы так радостно устремились на рубеже восьмидесятых и девяностых годов – это в первую очередь свобода ради денег, а потом уже, если получится, то и всего остального. После долгих блужданий по Котлованам и Чевенгурам мы вернулись туда, откуда пришли – в мир героев Диккенса, Бальзака и Достоевского, которые стремились стать Ротшильдами. Или даже пушкинских Германна и Скупого Рыцаря, которые уже тогда знали, что деньги дают их обладателю власть над миром.

Но всё же: для чего и во имя чего должен жить человек, чтобы чувствовать себя не просто лишенным тяжких и незаслуженных ограничений, а преисполненным свободой с положительным знаком – не от чего-нибудь дурного, а для чего-нибудь хорошего?

Гегельянское понимание такой свободы как осознанной необходимости, на мой взгляд, совершенно неприемлемо для современного человека. Мысль о том, что чужая безличная сила заранее определила, что надо, а чего не надо, невольно вызывает законную реакцию Подпольного человека Достоевского на хрустальный дворец Чернышевского: не выбор пользы и добра, а **обязательность** этого выбора лишает человека того ни с чем не сравнимого **чувства** свободы. А что же это за свобода без чувства, без эмоции, без радости творчества – хладнокровно? по разумному расчету? Нет уж, восклицает герой *Записок из подполья*: уж лучше «свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»² – в полном смысле свободно. Ведь не только дух святой, но и дух человеческий, иными

² Ф. Достоевский, *Записки из подполья*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 174.

словами, смысл и характер нашего слова и дела, веет где хочет, а не только там, где ему «необходимо» или предписано веять. Кроме того, нельзя не учитывать возможность самопроизвольного запуска непредсказуемых механизмов природы и культуры, о которых писал Юрий Лотман в своей последней книге³. Их действие невозможно объяснить, не выходя за рамки категорий осознанности и необходимости.

Русская классическая литература дает несколько ответов на этот вопрос. Каждый из них по-своему привлекателен и по-своему порочен или даже опасен. Их объединяет одна очень важная черта, которая обычно отодвигается на второй план апологетами как традиционного либерализма, как и его новейшей «менеджерской» мутации: в любом случае речь идет не о извне приходящих правах, а о внутренней свободе человеческой личности.

Первый из вариантов достижения такой свободы уходит своими корнями в глубокую древность. Это **скитская жизнь**. Это пустыня – не в географическом, а в раннехристианском смысле этого слова. Человек жертвует комфортом, отказывается от всех благ цивилизации, поселяется в безлюдной глуши, где-нибудь в дремучем лесу и там пытается внутренне слиться с окружающей его красотой, тишиной, безмятежным покоем.

Такое понимание счастливой свободы, зародившись в первые века христианства на Синае не без влияния гораздо более ранних восточных медитационных концепций и практик, пришло на Русь вместе с исихазмом в судьбоносном XV веке. Оно явилось в качестве альтернативы жесткому политическому деянию, ставшему основным содержанием петербургского и обоих московских периодов российской истории – я имею в виду знаменитое собирание русских земель. Одним из первых манифестов пустынной свободы стал *Устав* преподобного Нила Сорского⁴.

Скитская жизнь – это свобода от общества, от налагаемых им обязанностей и от его грехов. Своей жизнью отшельник доказывает, что жить вне общества и быть свободным от общества вполне возможно. Но жизнь ли это в самом деле? Вот в чем вопрос. Широко известно определение человеческого бытия⁵, данное Михаилом Бахтиным: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, всё кончается»⁶. Пустыня же и скит – свобода

³ Ю. Лотман, *Непредсказуемые механизмы культуры*, подгот. текста и примеч. Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф, Таллинн: TLU Press 2010.

⁴ Преп. Нил Сорский, *Устав*, [в:] Преподобные Нил Сорский и Иннокентий Комельский, *Сочинения*, изд. подгот. Г. М. Прохоров, изд. 2-е, испр., Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко 2008, с. 95–201.

⁵ Правильнее было бы обозначить такое бытие хайдеггеровским термином *Dasein*, означающим «в мире бытие», или «бытие здесь и сейчас» (польск. *bycie*).

⁶ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 4-е, Москва: Советская Россия 1979, с. 294.

не только от общества, но и от диалога, языка, живого слова. Недаром ἡσυχία означает «молчание»; неслучайно исихасты предпочитали бессловную Иисусову молитву и давали обет молчания.

Безмолвная пустыня – это всё же жизнь, потому что в противном случае не живут не только отшельники, но и травы, деревья, жуки или ящерицы, а молчание – еще один способ выразить личностную позицию, наряду с диалогом, монологом и нечленораздельным воплем⁷. Но вряд ли эту жизнь можно назвать свободной, ибо свобода от общества на практике оборачивается зависимостью от природы, с которой, как известно, шутки плохи и которую невозможно победить или обмануть.

В русской традиции описанный вариант положительной свободы обычно определяется как «воля». Жить на воле в первую очередь означает жить вне многочисленных ограничений, накладываемых цивилизацией – то есть как можно ближе к дикой природе: в лесу, в степи, в тундре, в пустыне. Но существует и иное, не пространственное, а психологическое понимание воли: это ничем не ограниченная возможность делать всё, что заблагорасудится, полное торжество анархизма.

Разновидность положительной свободы, призванной обеспечить практическое осуществление принципа «всё позволено» – не что иное, как «*карамазовщина*». В многочисленных стереотипных описаниях так называемой «русской души» ей уделяется особо почетное место, хотя в истории нашей культуры она встречается не чаще, чем пустынный вариант. Карамазовщина колоритна, она бросается в глаза. Никто так точно и красочно не описал доставляемое ею ощущение счастья («красоты»), как сам Достоевский в главе *Исповедь горячего сердца. В стихах*, в третьей книге своего последнего романа. Возбужденный от выпитого коньяка Дмитрий Карамазов рисует перед младшим братом Алешей следующую картину:

[...] Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх ногами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть я целую край той ризы, в которую облакается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я всё-таки и твой сын, Господи, и люблю Тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть⁸.

⁷ В. Шукин, *О диалоге и его альтернативах. Вариации на тему М. М. Бахтина*, «Вопросы философии» 2006, № 7, с. 32–44.

⁸ Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 14, с. 99.

В механике есть такое понятие – свободное падение. Нечто подобное применительно к нравственной сфере человеческой жизни и описывает Митя Карамазов. Быть может, ощущение невесомости, полета, «птичьей» свободы, о которой говорит иное «горячее сердце» – Катерина Кабанова в своем знаменитом монологе из первого действия *Грозы* Александра Островского, в самом деле является ни с чем не сравнимым наслаждением, ради которого иной человек готов совершать тяжкие грехи. Это состояние противоположно пустынному молчанию, его акустическое выражение – дикий, «звериный» вопль радости. Это некое подобие абсолютной свободы, которой удается достичь только на миг и только там, где господствует абсолютная несвобода – в тех культурах, в основе которых лежит не всеобщий компромисс, не общественный договор относительно системы взаимной толерантности, а требование безоговорочного «предания себя» тому, что «наше», «родное», что «у нас принято».

Катерина мечтала полететь, как птица, вырвалась на волю, полетела – и сразу же канула в Волгу, «вот, вот, в самый омут»⁹. В Швейцарии или Голландии она не полетела бы никогда¹⁰: в попперовском «открытом обществе», с его рыночными и нравственными ограничениями, такие как она сохнут и гибнут, так же, как в приволжском городе Калинове, и потому ее подлинный идеал – гиперпатриархальное сообщество, подобное тому, что существовало в ее родном доме с его странницами, «мамушками» и санными девушками. Но если такого рода небесная гармония недостижима, горячее сердце готово рухнуть в смертельную для него ледяную воду или броситься с горы в пропасть, чтобы прекратить бесполезные муки влечения к полету. Такова одна из самых непрременных и существенных констант русского существования – существования «чтобы выжить», потому как и природные, так и социальные условия не оставляют никакой надежды на полноценное и долговременное счастье. Не о том ли говорят загадочные слова первого национального поэта: «На свете счастья нет, но есть покой и воля»¹¹? Стоический покой как удел святых подвижников и воля как удел горячих сердец.

У карамазовщины, даже если абстрагироваться от ее откровенной безнравственности и опасности для человечества, есть два существенных слабых места. Одно из них – эфемерность предоставляемой ею свободы. Другое – огромная цена, которую нужно заплатить за удовольствие лететь

⁹ А. Островский, *Гроза. Драма в пяти действиях*, [в:] он же, *Сочинения в трех томах*, Москва: Художественная литература 1987, т. 1, с. 355.

¹⁰ Ср. В. Мильдон, *Открылась бездна. Образы места и времени в классической русской драме*, Москва: «Артист. Режиссер. Театр» 1992, с. 155.

¹¹ А. Пушкин, «Пора, мой друг, пора!...», [в:] он же, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР 1949, т. III, с. 279.

вольной птицею в небо или в бездну «верх пятами». Как свидетельствует русская классика, чаще всего этой ценой оказывается человеческая жизнь.

Иван Гончаров открыл и описал еще одну разновидность положительной свободы, близкую сердцу многих славян и не только славян. Это «обломовщина». В ее основе лежит мечта о полном освобождении не только от страданий, но и от всех трудов жизни, от каких бы то ни было удручающих обязанностей – семейных, служебных или общественных – во имя чистого удовольствия. Это не просто лень, не просто счастливое ничегонеделанье, а совершение только тех действий и поступков, которые приятны душе и телу. Илья Ильич Обломов называет такое состояние человека «нормальной жизнью». В ответ на вопрос Штольца: «Какой же это идеал, норма жизни?» – он рисует образ того состояния, ради достижения которого ему нужна свобода от обязанностей:

– Ну вот, встал бы утром, – начал Обломов, подкладывая руки под затылок, и по лицу разлилось выражение покоя: он мысленно был уже в деревне. – Погода прекрасная, небо синее-пресинее, ни одного облачка, – говорил он, – одна сторона дома в плане обращена у меня балконом на восток, к саду, к полям, другая – к деревне. В ожидании, пока проснется жена, я надел бы шлафрок и походил по саду подышать утренними испарениями; там уж нашел бы я садовника, поливали бы вместе цветы, подстригали кусты, деревья. Я составляю букет для жены. Потом иду в ванну или в реку купаться, возвращаюсь – балкон уж отворен; жена в блузе, в легком чепчике, который чуть-чуть держится, того и гляди слетит с головы... Она ждет меня. «Чай готов», – говорит она. – Какой поцелуй! Какой чай! Какое покойное кресло! Сажусь около стола; на нем сухари, сливки, свежее масло...¹²

Свобода от обязанностей и (особо подчеркну это) от деловых, то есть чиновно-денежных проблем, нужна Обломову для переживания того, что он называет поэзией. Предметно-образный мир его «поэзии» состоит главным образом из описаний погоды, одеяний и наслаждений кулинарного свойства. Но в этом мире есть и другие непреходящие ценности – красота природы, музыка, женская нежность. В определенной степени его представление о свободе как о вечной гармонии и вечном покое совпадает с идеалом отшельника-пустынника. Однако обломовщина не означает ни аскезы, ни полной изоляции от общества. Она носит не религиозный, а патриархальный характер. Субъектом описанной Ильей Ильичом свободы является не суверенная личность, а тесное сообщество близких друзей

¹² И. Гончаров, *Обломов*. Роман в четырех частях, Москва: Художественная литература 1973, с. 186–187.

и родственников. Именно так представляли себе свободу создатели консервативной утопии – классики русского славянофильства, взгляды которых во многом сопадали с обломовскими. Слегка перефразируя Салтыкова-Щедрина, можно было бы оксюморонно назвать такую свободу диктатурой сердца. Она может удовлетворить, во-первых, лишь того, кто готов навек отказаться от модернизации, от любого движения вперед и, во-вторых, того, кто чувствует себя свободно не как самодостаточная личность, а как член родового, соседского или дружеского сообщества.

Хотя на первый взгляд герой романа Гончарова мечтает о беседах с близкими друзьями, то есть о диалоге, на самом деле он настроен монологически. Внимательный читатель романа заметит, что он настолько сильно верит в праведность единственного идеала настоящей жизни – обломовского, что это мешает ему по-настоящему прислушаться к аргументам Штольца, а также понять и принять иное «я» в лице любящей его Ольги. Словесным выражением обломовщины становится характерный для романтического сознания глухой монолог, а «голубиное» сердце Ильи Ильича при всей его нежности остается неспособным к подлинному взаимопониманию и милосердию.

Образы четвертой и последней из замеченных мною разновидностей «свободы для» можно найти в произведениях немногих аристократов духа – у Пушкина, Чехова, Булгакова или Пастернака. Все они были настоящими русскими интеллигентами – в смысле не ленинско-горьковском (откровенно или косвенно перейотивном) и не в бердяевском (перейотивно-антиреволюционном), а как раз в чеховском смысле этого слова. Все они были небогаты, не умели жить ради денег, а в общепризнанной общественной иерархии стояли невысоко. Пушкин, потомок древнего дворянского рода, объявлял себя мещанином. Чехов был разночинцем, который с огромным трудом преодолел в себе нехватку «прирожденного» благородства. Булгакова и Пастернака произвела в разночинцы люмпенпролетарская революция.

Выстраданная и воспетая ими «тайная свобода» была их внутренним душевно-интеллектуальным состоянием. Этим великим мастерам свобода была нужна для того, чтобы всё время расти над собой, углубляя доброту, мудрость, внутреннюю красоту и гармонию. Уходящее корнями в глубокую древность обоготворение природы или сравнительно недавно открытая красота городов органически сочетались в их сознании и в сознании их любимых героев – Татьяны Лариной, сестер Прозоровых, Мастера, Маргариты, Лары Гишар или Юрия Живаго – с уважением и тихой, ненавязчивой любовью к вполне конкретным живым людям и к самим себе, что никак не противоречит друг другу. У подлинных аристократов духа не бывает проблем с духовной демократией, то есть с полным приятием плюрализма многочисленных

мнений, идеологий и «голосов», своих и чужих. Диалог для них – самая что ни на есть естественная среда существования и действия: настоящий интеллигент найдет общий язык и с принцем, и с нищим. Незачем очередной раз повторять, что они всегда стремились к «свободе от» – от взглядов и вкусов толпы, от необходимости добывать средства для существования, от идеологического и политического порабощения. Важно заметить, что все они, как и Обломов, отождествляли жизнь в высших ее проявлениях с поэзией, и что свобода была нужна им «для достижения красоты» – но не просто красоты поля при луне или сквородки с грибами, а той красоты, о которой говорили афинские мудрецы, видя в ней синтез умной доброты, изысканного вкуса и глубокого понимания сущности вещей и внутреннего мира – самого себя и многих «внеположенных других»¹³.

Я отдаю себе отчет в том, что в «тайной» свободе, быть может, не меньше уязвимых сторон, чем в обломовщине или карамазовщине. Ошибается тот, кто хотел бы видеть в ней средство, позволяющее изменить мир к лучшему. Она имеет сугубо личный и даже интимный характер, и потому невозможно ее усвоить, как некий урок. Скорее это путеводная звезда, на которую нужно смотреть, прокладывая свой собственный путь к своей собственной свободе. Общественное значение свободы трагически обреченного принца Гамлета, несчастных чеховских сестер и всех других искателей «покоя и воли» имеет глубоко опосредованный характер и может вызвать только разочарование или саркастическую усмешку у всех любителей «синицы в руках» – эмпириков, прагматиков, панэкономистов, а также стронников силовых, или, говоря словами Пушкина, «булатных» методов решения всех мировых проблем.


References

- Bakhtin, Mikhail M. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, izd. 4. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1979.
- Dostoevskii, Fedor M. *Bratya Karamazovy*. In: *Polnoe sobranie sochinenii*: v 30 t. Vol. XIV. Leningrad: Nauka, 1976.
- Dostoevskii, Fedor M. *Zapiski iz podpolya*. In: *Polnoe sobranie sochinenii*: v 30 t. Vol. V. Leningrad: Nauka, 1973: 98–179.
- Dostoevskii, Fedor M. *Zimnie zapiski o letnikh vpechatleniyakh*. In: *Polnoe sobranie sochinenii*: v 30 t. Vol. V. Leningrad: Nauka, 1973: 46–98.
- Goncharov, Ivan A. *Oblomov*. Roman v chetyrekh chastyakh. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1973.
- Lotman, Yurii M. *Nepredskazuemye mekhanizmy kultury*. Tallinn: TLU Press, 2010.
- Mildon, Valerii I. *Otkrylas bezdna. Obrazy mesta i vremeni v klassicheskoi russkoi drame*. Moskva: "Artist. Rezhisser. Teatr", 1992.

¹³ Термин М. Бахтина.

- Ostrovskii, Aleksandr N. *Groza*. Drama v pyati deistviyakh. In: *Sochineniya*: v 3 t. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1987: 342–396.
- Pushkin, Aleksandr S. *Pora, moi drug, pora!..* In: *Polnoe sobranie sochinenii*: v 10 t. Vol. III. Moskva–Leningrad: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1949: 279.
- Shchukin, Vasiliy G. “O dialoge i ego alternativakh. Variatsii na temu M. M. Bakhtina”. *Voprosy filosofii*. No. 7 (2006): 32–44.
- Sorskii, Nil. *Ustav*. In: *Prepodobnye Nil Sorskii i Innokentii Komelskii. Sochineniya*, ed. G. M. Prokhorov. St. Petersburg: Oleg Azheshko Edition, 2008: 95–201.

WERONIKA JELEŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-2438-6852>
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich
Zakład Literatury Rosyjskiej
61-874 Poznań
al. Niepodległości 4
werjel@amu.edu.pl

РУССКАЯ ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII–XIX ВЕКОВ В ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

RUSSIAN WOMEN'S LITERATURE OF THE 18TH–19TH CENTURIES IN A HISTORICAL AND CRITICAL PERSPECTIVE

This article is devoted to the history and reception of women's literary works in the 18th and 19th centuries. The history of the development of women's literature shows that it developed quite ambiguously and in "leaps and bounds", which is explained by political and cultural changes, especially in the mentality of society. The origins of Russian women's literature date back to the early 18th century, when Peter I fought for the europeanization and cultural development of the whole country. Real change occurred only during the reign of Catherine the Great, who promoted the role of women in literature by being herself a writer. However, prevailing beliefs about the duties and role of women in society prevented them from occupying a prominent place in Russian literature. The position of women writers began to change at the beginning of the 19th century, when women were allowed a place in literary activities and the concept of women's literature was first recognized. The 19th century brought Russian women writers new spaces for creative development and was marked by the first attempts to fight for their rights (including through writing). Nevertheless, criticism of women's literature, which was controlled by men, was still not favorable.

Keywords: Russian women's literature, history, criticism, evolutionism, literary process

Данная статья посвящена истории и рецепции русского женского литературного творчества XVIII и XIX веков. История развития женской словесности показывает, что эта часть искусства развивалась достаточно неоднозначно и «скачкообразно», что объясняется политическими и культурными изменениями, в частности, в менталитете всего народа. Истоки



Received: 7.06.2023. Verified: 5.11.2023. Accepted: 30.11.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

русской женской литературы относятся к началу XVIII века, когда правил Петр I, борющийся за европеизацию и культурное развитие всей страны. Однако реальные изменения произошли только в момент вступления на престол Екатерины Великой, завоевавшей для женщин место в литературном пространстве, поскольку сама императрица была писательницей. Однако все еще сильно преобладающие убеждения о обязанностях и роли женщины в обществе не привели к творческой активизации писательниц, которые вплоть до конца XVIII столетия не смогли занять заметное место в истории русской литературы. Положение пишущих женщин начало меняться с наступлением нового века, отмеченного культурными потрясениями, прежде всего в литературной деятельности, к которой женщины были допущены, а их творчество было впервые обозначено понятием «женская литература». XIX век принес русским женщинам-писателям новые пространства для творческого развития и ознаменовался их первыми попытками борьбы за свои права (в том числе посредством писательской деятельности). Однако нельзя не подчеркнуть, что по-прежнему оценка женской литературы критикой, находившейся постоянно под управлением мужчин, не была благоприятна.

Ключевые слова: русская женская литература, история, критика, эволюционность, литературный процесс

История женской словесности в России, имеющая прерывистый характер, показывает, что эволюция женской литературы происходит именно в момент переломных исторических изменений, когда господствующая система теряет контроль над собственными стратегиями управления¹. Наталья Воробьева, проследив динамику и проблематику русской женской прозы, выделила конкретные периоды активного развития женского писательства, приходящиеся на конец XVIII века, 1810-е, 1830–1840-е и 1860-е годы, Серебряный век, оттепельные 1960-е годы². Именно в эти периоды формировалось женское искусство слова, приобретающее с конца 80-х годов XX века полноценный статус женской прозы. Необходимо также иметь в виду, что, в связи со скачкообразным развитием русской женской литературы, на протяжении веков менялись ее тенденции, темы, стили и жанры. Об этом писали, среди прочих, Евгения Строганова, Мария Михайлова, Арья Розенхольм, Барбара Хелдт, Катриона Келли и Венди Росслин³.

¹ T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*, [в:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. Tom II: *Feminizm*, t. I. Kuźmina, red. E. Kraskowska, Warszawa: Wyd. Kolor Plus 2005, с. 84.

² Н. В. Воробьева, *Женская проза 1980–2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Пермь 2006, с. 5.

³ Важно, что без упоминания исследований ученых подобный обзор нельзя считать релевантным. Поэтому см., например: Е. Н. Строганова, *Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века*, Москва: Литфакт 2019; М. В. Михайлова, *Лица и маски русской женской культуры Серебряного века*, [в:] *Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках*, ред. И. Жеребкина, Харьков: издательство ХЦГИ 2019, с. 117–132; А. Розенхольм, *Пишу себя: Творчество и женщина-автор*, «Современная философия» 1996, № 1, с. 182–183; В. Heldt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington: Indiana University Press 1987; С. Kelly, *A History of Russian Women's*

Учитывая обширную историю творчества женщин (опираясь на периодизацию Воробьевой), в настоящей работе будет предпринята попытка представить русскую женскую литературу с XVIII и до конца XIX века в историко-критической перспективе. В связи с выбором для анализа огромного периода в двести лет статья имеет разведочный характер и становится введением в дальнейшие исследования многоаспектной историко-литературной проблемы, которой представляется русская женская литература на протяжении XVIII–XIX веков.

Появление первых поэтесс, женщин-прозаиков и переводчиц в России датируется XVIII веком⁴. Это момент возникновения современной русской литературы периода великого социально-культурного прорыва, начатого под влиянием европеизации страны и реформ Петра I⁵. Прогрессирующий разрыв с прошлым, который произошел в Петровскую эпоху, привел к углублению отношений с Западом, а также и к масштабной национальной издательской акции, придавшей особый характер писательству эпохи⁶. Бытовые реформы того периода способствовали появлению ранее неизвестной любовной поэзии, культивируемой особенно при царском дворе, где в общественной жизни начинает играть роль женщина. Сочинение стихов и любовных песен стало модой, которой следовали не только мужчины, но и женщины, о чем свидетельствуют некоторые песни дочери Петра I – будущей императрицы Елизаветы⁷. Тем не менее, эпоха Петра, хотя и названная прогрессивной и способствующей значительным изменениям в менталитете русского народа, была все время ориентирована на «мужской» тип культуры и лишена гендерной оппозиции «мужское – женское». По утверждению Мамаевой, Петр I поглощал все сферы общественной жизни, кроме «женской», что подтверждается своеобразным «мужским универсализмом» того периода⁸.

Отправной точкой для становления профессионального женского писательства исследовательницы⁹ считают вышедшее в 1759 году стихотворение,

Writing 1820–1992, New York: Oxford University Press 1994; W. Rosslyn, *Women and Gender in 18th-Century Russia*, Burlington: Ashgate Publishing 2003.

⁴ М. Нестеренко, *Розы без шипов. Женщины в литературном процессе России начала XIX века*, Москва: Новое литературное обозрение 2022, с. 8.

⁵ W. Jakubowski, *Początki nowoczesnej literatury rosyjskiej (1690–1730)*, [в:] *Historia literatury rosyjskiej*, ред. М. Jakóbiec, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1976, т. 1, с. 183.

⁶ Там же, с. 184–185.

⁷ W. Jakubowski, *Powieść, utwory poetyckie, dramat*, [в:] *Historia literatury...*, т. 1, с. 194.

⁸ О. В. Мамаева, *Феномен женской литературы в русской культуре второй половины XVIII века (на материале записок Екатерины II, кн. Дашковой, кн. Н. Б. Долгорукой и А. Е. Лабзиной)*, [электронный ресурс] <https://ruthenia.ru/folklore/mamaeva1.htm> [23.05.2023].

⁹ Елена Лихачева в 1899 году писала, что творчество Екатерины Княжниной считается началом профессионального женского писательства. Этот факт подчеркивают такие

написанное первой русской женщиной-писателем «в собственно литературном смысле»¹⁰ – Екатериной Княжниной (1746–1797), дочкой крупнейшего русского поэта, драматурга и литературного критика Александра Сумарокова, оказавшего большое влияние на восшествие на престол Екатерины Великой¹¹. Это не удивительно, поскольку реальные изменения относительно женщин в России («смена „мужского” универсализма – „женским” универсализмом») стали появляться лишь в последние десятилетия XVIII века, в момент пришествия к власти императрицы Екатерины II, выполняющей все социокультурные функции и осуществляющей модель «женского универсализма»¹². Утверждение «женской» личности, которое постоянно шло по сложному пути сравнения себя со всем «мужским»¹³, также нашло свое реальное отражение в литературе. Екатерина следовала вкусам эпохи и проявляла восторженное отношение к идеалам Просвещения, интенсивно проникающим в Россию из Запада¹⁴. Сама императрица стала одной из первых русских писательниц, занявшись литературной деятельностью и оставив после себя «большое собрание сочинений – записки, переводы, басни, сказки, комедии, эссе и либретто к пяти операм»¹⁵. Феномен «писательницы на троне» явно побудил женщин испытать себя в искусстве слова и, одновременно, выразить себя соответствующим образом, о чем свидетельствует появление примерно «140 женщин литераторов периода 1760–1800 гг.»¹⁶.

Вместе с выходом в свет первых женских поэтических и прозаических текстов, а также переводов, начался процесс формирования ранних критических рецепций этих новых литературных произведений. Ирина Савкина утверждает, что в подавляющем большинстве они имели «мадригально-комплиментарный характер», как, например, сентенция Николая

современные ученые, как Анастасия Мезенцева и Екатерина Николаева. См.: Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России*, Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича 1899; А. Н. Мезенцева, *Женская литература как феномен: генезис и эволюция*, [электронный ресурс] <https://pandia.ru/text/79/037/86722.php> [23.05.2023]; Е. А. Николаева, *XVIII век: текст, написанный женщиной (к вопросу о включении женской литературы в образовательные программы школы и вуза)*, «Интеграция образования» 2005, № 1/2, с. 241–246.

¹⁰ Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России...*, с. 264.

¹¹ T. Kołakowski, *Aleksander Sumarokow*, [в:] *Historia literatury...*, т. I, с. 223.

¹² О. В. Мамаева, *Феномен женской литературы в русской культуре...*, [23.05.2023].

¹³ Там же, [23.05.2023].

¹⁴ В. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej: zarys*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, с. 126.

¹⁵ *Literатурное творчество Екатерины II*, [электронный ресурс] <https://myfilology.ru/russian-literature/russkaya-literatura-xviii-veka/literaturnoe-tvorchestvo-ekateriny-ii/> [23.05.2023].

¹⁶ *Представительницы муз: Русские поэтессы XVIII века*, сост. Ф. Гепферт и М. Файнштейн, Wilhelmshorst: F. K. Gopfert 1998, с. 5.

Карамзина «и крестьянки любить умеют!»¹⁷. В работе Елены Лихачевой *Материалы для истории женского образования в России* отмечается, что в тот период критики одобряли литературную деятельность женщин, особенно поэзию¹⁸. Следует подчеркнуть, что именно тогда родилось известное название, вобравшее имя древнегреческой поэтессы Сафо – «русская Сафо», которое, согласно Евгению Свиясову, стало употребляться как положительная оценка конкретных поэтесс¹⁹. Благоклонно, не только о лирике, но и обо всем женском писательстве, высказывались «почти все крупные писатели Екатерининского времени»²⁰, среди прочих, Александр Сумароков (1717–1777), Николай Новиков (1744–1818) и Михаил Макаров (1785–1847)²¹. Тем не менее, положительные оценки и комплименты в сторону писательниц, были вызваны тем, что женская литература в то время воспринималась не очень серьезно – не как истинное авторство и писательство. Женское творчество второй половины XVIII века рассматривалось, скорее, как форма образования, метод совершенствования женских способностей, даже как детская прихоть²². Сам Сумароков, одобрявший прозаическое и (в первую очередь) поэтическое творчество своей дочери, считал совершенно неприличным, чтобы женщина писала произведения от своего лица. В результате смиренная Княжна сочиняла свои стихи от имени мужчины, а некоторые из них только по заказу отца²³. Писательницы того периода не претендовали на признание и уважение, очень часто находясь под влиянием более богатых и известных патронов²⁴. Существовали определенные ограничения, в том числе для их литературного развития, поскольку университеты (медленно открывающиеся для женщин) и частные литературные кружки были предназначены прежде всего для мужчин²⁵. В конечном итоге ни одна писательница екатерининского времени, в отличие от писателей, «не создала себе имени, которое перешло бы в историю»²⁶ русской литературы²⁷.

¹⁷ И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века)*, Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert 1998, [электронный ресурс] https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm#note1 [23.05.2023].

¹⁸ Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России...*, с. 269.

¹⁹ Е. В. Свиясов, *Сафо и русская любовная поэзия XVIII – начала XX веков*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин 2003, с. 12.

²⁰ Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России...*, с. 269.

²¹ Более подробно об этом см.: там же, с. 263–272.

²² И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

²³ Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России...*, с. 265.

²⁴ И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

²⁵ Е. О. Лихачева, *Материалы для истории женского образования в России...*, с. 272.

²⁶ Там же, с. 271.

²⁷ О проблеме забвения и исключения авторов-женщин и их произведений из истории литературы пишет в своей статье *Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»* Мария Рюткенен. Исследовательница обращает особое внимание

Рубеж веков меняет ситуацию женского писательства, начавшего обращаться к новым темам и формам, а также получившего первые публичные критические оценки от различных литераторов. Начало нового столетия в России совпало с восшествием на престол Александра I (1777–1825), во время правления которого в стране произошли чрезвычайно важные события, «w wyniku których ukształtowały się nowoczesny naród rosyjski i nowoczesna kultura narodowa»²⁸, явно приобретающие европейский характер²⁹. Русская литература первой трети XIX века развивалась – в связи с общественной и политической жизнью – несравненно быстрее, чем в предыдущие эпохи, оставаясь под влиянием антагонистских направлений классицизма и сентиментализма, а также только зарождающегося романтизма³⁰. По мнению ряда исследователей (Натальи Воробьевой, Анастасии Мезенцевой, Марии Нестеренко, Михаила Файнштейна, Ирины Савкиной)³¹, именно Николай Карамзин (1766–1826), русский основоположник сентиментализма, чье творчество явилось преддверием романтизма, сыграл значительную роль в становлении нового этапа в развитии женской литературы, обратив внимание на гендерный аспект³² «в борьбе за новый литературный язык и новую литературу»³³.

Сентиментализм отличался более интимным тоном, который был связан с культурной моделью эпохи, то есть идеализацией «нежного пола»³⁴. Для Карамзина женское писательство рубежа веков, связанное с устной стихией и бытом, являлось, во-первых, дидактической детской литературой; во-вторых, эмоциональной прозой, неразделимой тематически от любви. В целом же оно, будучи предназначенным для узкой

на формирование общепринятых теорий литературы исключительно на основе мужских текстов и неучтении в исследованиях текстов женщин, откровенно проигнорированных ввиду несоответствия критериям литературных теорий. См.: М. Рюткенен, *Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»*, «Филологические науки» 2000, № 3, с. 5–17.

²⁸ Дословно: «в результате которых сформировались современный русский народ и современная национальная культура» [перевод наш – В. Е.].

²⁹ V. Galster, *Główne zagadnienia epoki*, [в:] *Historia literatury...*, т. I, с. 335.

³⁰ V. Galster, *Charakter rozwoju literatury*, [в:] *Historia literatury...*, т. I, с. 344–345.

³¹ На тему см.: Н. В. Воробьева, *Женская проза 1980–2000-х годов...*; А. Н. Мезенцева, *Женская литература как феномен...*, [23.05.2023]; М. Нестеренко, *Розы без шипов. Женщины в литературном процессе России начала XIX века*, Москва: Новое литературное обозрение 2022; М. Ш. Файнштейн, *Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки*, Ленинград: Наука 1989; И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

³² Подробнее см.: И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

³³ Там же, [23.05.2023].

³⁴ М. Нестеренко. *Розы без шипов...*, с. 16.

аудитории, отличалось своеобразной дамской интимностью³⁵. Гендерно ориентированные процессы, происходящие в русской культуре начала XIX века и прославляющие чувствительных, нежных и образованных женщин, привели к формированию феномена, называемого «феминизацией» русской литературы³⁶. Наряду с этим, литературная критика не была благосклонна к пишущим женщинам, творческий путь которых «по поэтической и писательской лире более тернист», что подчеркивал Иван Киреевский и отвергавший женское равноправие Виссарион Белинский³⁷. Мифологизированные женщины-писатели, вынужденные подчиняться мужским ожиданиям, оценивались литературоведами весьма неоднозначно³⁸, поскольку «журналисты и писатели не были единокоренны в определении границ участия просвещенных дам в литературе»³⁹. Оценка творчества той или иной писательницы в подавляющем большинстве зависела от первого профессионального российского литератора – Александра Пушкина⁴⁰.

Активные процессы, происходящие в начале XIX века и сосредоточенные вокруг развития русского литературного языка, профессионализации творческого мастерства и формирования издательского рынка, повлияли на изменение положения женщин-писателей, которые «едва ли когда-нибудь столько мыслили и писали»⁴¹. В 30–40-е годы XIX века в литературоведческих критических статьях впервые упоминается новое понятие – женская литература⁴², вошедшее в культурную жизнь общества. Именно с этого

³⁵ И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

³⁶ Там же, [23.05.2023].

³⁷ М. Ш. Файнштейн, *Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки*, Ленинград: Наука 1989, с. 3–4.

³⁸ Обширная монография Марии Нестеренко *Розы без шипов...*, из серии гендерных исследований, посвященная дискуссиям о русских женщинах-литераторах первой трети XIX столетия, подробно описывает первые рецепции женского творчества начала XIX века и отзывы литературной критики того времени, то есть карамзинистов и «архаистов», во главе с Николаем Карамзиным и Александром Шишковым. См.: М. Нестеренко, *Розы без шипов...*, с. 23–106.

³⁹ Там же, с. 17.

⁴⁰ Там же, с. 18.

⁴¹ Н. И. Билевич, *Русские писательницы XIX века (Продолжение)*, «Московский городской листок» 1847, № 169, с. 677.

⁴² Многие исследователи отмечают продуктивность женщин-писателей именно на рубеже 30–40 годов XX века. Они подчеркивают, что в это время в словарь официального дискурса вошли такие понятия, как женская литература, женское творчество, женская эстетика. См.: Н. И. Билевич, *Русские писательницы XIX века...*, с. 677; В. П. Боткин, *Женщины, созданные Шекспиром. Юлия и Офелия*, «Отечественные записки» 1841, № 2, с. 64; А. И. Белецкий, *Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг.*, [в:] он же, *Творческий путь Тургенева*, Петроград: Сеятель 1923, с. 141. Современные исследовательницы отмечают негативный оттенок этих понятий, лишаящих женские труды статуса полноценной литературы. См.: J. Gheit,

момента, по утверждению Савкиной, критика начала размышлять о месте женщин в литературном пространстве⁴³, их обязанностях по отношению к писательской работе, а также о специфических особенностях этого нового дискурса⁴⁴. При этом женское писательство все время находилось под сильным доминированием мужчин, и дискуссии о нем вращались вокруг стереотипов о женщине и женственности в целом. Именно мужчины как исследователи, критики и опытные писатели оценивали творчество женщин и характеризовали специфику их мастерства. Савкина справедливо замечает, что оценка мужчинами русской женской литературы первой половины XIX столетия находилась под сильным влиянием «господствующего патриархатного дискурса»⁴⁵. По утверждению Виктории Погребной, прозаические тексты женщин могли выйти в свет только благодаря покровительству мужчин, но при этом очень часто оценивались как акт феминистского протеста и бунта⁴⁶.

Несомненно, на рецепцию женских произведений первой половины XIX века значительное воздействие оказал Виссарион Белинский, так как критик в своих трудах уделил много места теме женской эмансипации⁴⁷ и значительно повлиял на взгляды других критиков во многих областях культурной жизни⁴⁸. В начале XIX столетия именно Белинский⁴⁹ выразил убеждение, что женщина не может сочетать семейную и творческую жизнь,

Skrzywiona perspektywa: proza kobiet i rosyjska krytyka literacka XIX wieku, пер. М. Walicka-Huettel, «Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja» 1993, № 4/5/6 (22/23/24), с. 213–224. И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023]; Н. В. Воробьева, *Женская проза 1980–2000-х годов...* с. 6.

⁴³ Творчество женщин не являлось частью общей литературной традиции. Оно, скорее, было определенной под-традицией, существующей, по мнению критиков, как «женская литература», то есть другая, отделенная от мужской литературы. Понятие «женщина-писательница», используемое критиками тех времен (Виссарион Белинский, Александр Островский, Иван Тургенев), означало что-то другое, чем просто «писатель» и позволяло относить писательниц к иной категории творцов. См.: J. Gheit, *Skrzywiona perspektywa...*, с. 217.

⁴⁴ И. Л. Савкина, *Провинциалки русской литературы...*, [23.05.2023].

⁴⁵ Там же, [23.05.2023].

⁴⁶ В. Л. Погребная, *Русская женская проза второй половины XIX столетия и литературный канон*, «Вісник запорізького національного університету. Філологічні науки» 2011, № 2, с. 99.

⁴⁷ О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8.

⁴⁸ J. Gheit, *Skrzywiona perspektywa...*, с. 217.

⁴⁹ Важно, что взгляды Белинского со временем менялись и становились менее категоричными, вплоть до одобрения писательской деятельности женщин в России. Анна Шабанова считает даже, что именно Белинский, отвергавший идеи романтизма, был первым учителем русских женщин, призывая их к умственному развитию и участию в семейной жизни на равных правах с мужчинами. См.: О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8; А. Н. Шабанова, *Очерк женского движения в России*, Санкт-Петербург: Просвещение 1912, с. 7.

а также, что «слабый пол» может наделяться талантом, но никогда гением⁵⁰. Литература, написанная женщинами, оценивалась мужчинами как слишком сентиментальная и идеалистическая, а также переполненная чувствами, поскольку в ней отчетливо заметна тесная связь личности писателя с его произведениями⁵¹. В общем понимании женщины, в силу своей врожденной эмоциональности и чувствительности, ближе к природе, чем к искусству, а их склонность к личностному началу, проявляющаяся в художественных текстах, не достаточно артистична, чтобы претендовать на почетные звания⁵². По словам Джеханны Гейт, критики XIX века обвиняли женщин в том, что они вдавались в своих текстах в слишком мелкие детали и поднимали психологические темы. Непонятна была также их эмоциональность, которая перерастала даже в гнев и возмущение. Произведения женщин оценивались как экспрессивные, нескончаемые, неконкретные и слишком обвинительные⁵³. Исследовательница приходит к выводу, что положение писательниц в тот период напоминало своего рода порочный круг, поскольку их эмоциональность, придающая произведениям ощущение близости к сердцам читателей, однако, не позволяла, по мнению мужчин-критиков, создавать женщинам «божественное искусство» или даже искусство вообще⁵⁴.

Ярко выраженной причиной такого положения представляется прежде всего необращение внимания на женское творчество и концентрация лишь на произведениях, созданных мужчинами⁵⁵. Весьма сильно подчеркиваются также двойные критерии оценки в зависимости от пола автора, значительно влияющие на критику женской словесности первой половины XIX века и применяемые также в конце XX века в русской литературной критике⁵⁶. Мария Попова акцентирует свое внимание на том, что в сознании критиков⁵⁷ этого периода произведения женщин-писательниц не отличались оригинальностью, тем

⁵⁰ О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8.

⁵¹ Там же, с. 11–12.

⁵² Там же.

⁵³ J. Gheit, *Skrzywiona perspektywa...*, с. 218–219.

⁵⁴ Там же, с. 220.

⁵⁵ Е. Е. Пастухова, *Русская «женская проза» рубежа XX–XXI веков в осмыслении отечественной и зарубежной литературной критики*, [электронный ресурс] <https://www.dissercat.com/content/russkaya-zhenskaya-proza-rubezha-xx-xxi-vekov-v-osmyslenii-otechestvennoi-izarubezhnoi-lite> [23.05.2023].

⁵⁶ J. Gheit, *Skrzywiona perspektywa...*, с. 215.

⁵⁷ Мария Попова отмечает, что об ограниченном таланте женщин в области писательского дела высказывались в то время крупные российские критики, мыслители и писатели, в том числе Иван Киреевский, Виссарион Белинский, Михаил Катков и Иван Тургенев. См.: М. Ю. Попова, *Феномен женской прозы в русской литературе 1840–1860-х годов: проблемы изучения*, Екатеринбург: УГИ УрФУ 2020, с. 27.

самым не заслуживая внимания и получая титул второсортной и второстепенной литературы⁵⁸. В итоге произведения, написанные женщинами в конце 1830 – начале 1840-х годов, до сих пор малоизвестны и остаются на «периферии литературного процесса»⁵⁹. Эта глава в истории русской литературы пропускается, о чем свидетельствует, например, невключение ее в университетские программы обучения⁶⁰. Все эти критические замечания, относящиеся к произведениям писательниц, недвусмысленно указывают на чтение их с андроцентристской позиции, поскольку тексты мужчин стоят в центре и изображаются как единственный и правильный образец, с которым надо сравнивать тексты женщин⁶¹.

Появившиеся в 40-х годах XIX века представления о женском творчестве приняли совершенно иной характер во время борьбы идей и закономерностей культуры, а также изменения реалий эпохи 1860-х годов. Активные разговоры о равноправии полов, как и пришедшие с Запада гендерные теории нашли свое отражение в русской женской литературе второй половины XIX столетия⁶², которая, по мнению критики, была направлена именно на борьбу с дискриминацией женщин⁶³. Развитие женской прозы стимулировалось путем изменения всего интеллектуально-культурного пространства, находящегося под влиянием идеи создания «нового человека», призванного изменить ход истории⁶⁴. Работа над этой идеей набирала обороты и громко заявляла о себе на страницах радикальных журналов, а также новых романов⁶⁵, являющихся своеобразными «инструкциями» для молодого, желающего перемен поколения. Кумирами новомыслящей интеллигенции в области литературы стали прежде всего Николай Чернышевский, Николай Добролюбов и Дмитрий Писарев. Однако из них наибольшее признание получил Чернышевский,

⁵⁸ Там же, с. 27.

⁵⁹ Там же, с. 26.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Т. В. Сварчевская, *Проблема женской писательской идентификации в творчестве А. Я. Марченко*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2009, № 27 (135), с. 135.

⁶² О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8.

⁶³ Н. В. Воробьева, *Женская проза 1980–2000-х годов...*, с. 6.

⁶⁴ О. М. Гончарова, *Русская женщина 1860-х в «Зеркале» идей и литературы*, «Культура и текст» 2012, № 1, с. 44.

⁶⁵ Ольга Пензина, исследующая женскую прозу второй половины XIX века, убеждена в том, что о проблеме женской эмансипации одним из первых начал писать Иван Тургенев, о чем свидетельствуют его произведения *Накануне* (1860), *Отцы и дети* (1862), *Дым* (1868). При этом сама исследовательница характеризует образ женской эмансипации, представленный в тургеневских романах, как пародийный, но, вместе с тем, отражающий авторскую идею: «[...] природой женщине даны другие задачи и роли». См.: О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8–9.

создатель литературного образа, социально значимого для эпохи 1860-х, то есть «новой женщины»⁶⁶. Именно роман *Что делать? Из рассказов о новых людях* (1863), вместе с главной героиней Верой Павловной и созданной ею мастерской, отразили суть гендерной идеи «освобождения женщины от подчинения мужскому диктату в семье и обществе, в признании бытовых и моральных прав обоих полов»⁶⁷. Еще один значительный приверженец идеи женской эмансипации Михаил Михайлов (1829–1865) в своих работах⁶⁸ отвергал убеждения о психической и физической неполноценности женщин по отношению к мужчинам, оценивая такие суждения как проявление чрезмерного мужского деспотизма, связанного с отсутствием основного образования⁶⁹.

На так подготовленном литераторами фундаменте, под влиянием новых, смелых и прогрессивных, западноевропейских идей, а также российских либеральных преобразований, женщины в России вступили на путь эмансипации⁷⁰, что привело к зарождению в 60-х годах XIX века ранних порывов феминистского движения⁷¹. Значительным толчком к проявлению женского движения в России стала также отмена крепостного права, а в дальнейшем – революции 1905–1907 годов и 1917 года, ставшие началом ряда реформ, касающихся полового равноправия⁷². Одной из первых организаций, заявившей об изменениях в отношении женщин считается образованный в 1859 году кружок Марии Трубниковой (1835–1897), участвующий девятнадцать лет спустя в создании воскресных школ в Петербурге⁷³. Исследовательницы⁷⁴ подчеркивают, что, кроме Трубниковой,

⁶⁶ О. М. Гончарова, *Русская женщина 1860-х...*, с. 44–45.

⁶⁷ О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 9.

⁶⁸ Фундаментальной работой Михайлова в этой области является статья *Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе* (1860). См.: М. Л. Михайлов, *Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе*, «Современник» 1860, № 4, с. 473–499; «Современник» 1860, № 5, с. 89–106; «Современник» 1860, № 8, с. 335–350.

⁶⁹ О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 8.

⁷⁰ Ирина Юкина устанавливает конкретную периодизацию первых периодов движения женщин в России, выделяя два этапа: первый – женское движение (1858–1905); второй – феминистское движение (1905–1918), являющийся «прямым продолжением и следствием женского движения, результатом его развития». См.: И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности*, под ред. Т. А. Мелешко, Санкт-Петербург: Алетейя 2007, с. 8.

⁷¹ Г. А. Ельникова, *Становление и развитие феминизма в России: к истории вопроса*, «Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки» 2003, № 12, с. 2.

⁷² Е. М. Зуйкова, Р. И. Ерусланова, *Феминология и гендерная политика*, Москва: Издательство Дашков и К° 2018, с. 23–24.

⁷³ А. Н. Шабанова, *Очерк женского движения в России...*, с. 9.

⁷⁴ См.: Г. А. Ельникова, *Становление и развитие феминизма в России...*, с. 2; А. Н. Шабанова, *Очерк женского движения в России...*, с. 9; Е. М. Зуйкова, Р. И. Ерусланова, *Феминология и гендерная политика...*, с. 23; И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 162.

весьма известные активистки этого периода – Надежда Стасова (1822–1895) и Анна Философова (1837–1912) – стали пионерами и основательницами, а на протяжении многих лет лидерами и пропагандистами целого женского движения в России⁷⁵.

В околовреволюционное время образуется много женских группировок⁷⁶, печатаются женские газеты⁷⁷, а также проводятся семинары, направленные на обучение женщин⁷⁸. Участие в семинарах объясняется прежде всего желанием и борьбой женщин за доступ к трудовой деятельности и за получение хорошего образования, дающие им свободу и независимость. Однако зарождающийся позже, чем на Западе, российский феминизм отличался от феминизма, проповедуемого западными «сестрами», которые уже успели обсудить проблемы «присвоения» своего тела как условие получения свободы⁷⁹. В этот период на Западе живо развиваются идеи первой волны феминизма (XIX век – первая треть XX века), появляется понятие суфражизма, а женщины борются за получение права голоса и гражданских свобод. В США объединенные женские организации с 1890 года образуют «Национальную американскую женскую суфражистскую ассоциацию», а в Великобритании с 1889 года развивается деятельность общественной и политической деятельности, защитницы прав женщин Эммелин Панкхерст (1858–1928), сформировавшая организацию по защите прав женщин⁸⁰.

Русские женщины, будучи все еще привязанными к консервативным традициям, боялись проявить свою независимость, которая воспринималась подозрительно, даже как преступление, поскольку

[...] Даже во второй половине XIX века Россия оставалась патриархальной страной [...]. Поэтому борьба против любой формы угнетения воспринималась как борьба за освобождение личности. То есть российский либеральный феминизм можно оценить не только как движение, направленное против угнетения женщин, но и гораздо шире – как движение за автономию личности. И это его существенное отличие от западноевропейского либерального феминизма [...]⁸¹.

⁷⁵ Е. М. Зуйкова, Р. И. Ерусланова, *Феминология и гендерная политика...*, с. 23.

⁷⁶ Крупнейшие женские организации того времени – «Русское Женское Взаимно-Благотворительное общество» (1895–1918), «Российская Лига равноправия женщин» и «Женская прогрессивная партия». См.: Г. А. Ельникова, *Становление и развитие феминизма в России...*, с. 2.

⁷⁷ Такие журналы, как «Союз женщин», «Женский вестник» и «Женское дело». См.: там же.

⁷⁸ А. Левина, *Женская поэзия или поэзия женщин? (Творчество русских поэтесс XX века)*, «Эстезис» 2016, № 5 (5), с. 6.

⁷⁹ Г. А. Ельникова, *Становление и развитие феминизма в России...*, с. 3.

⁸⁰ А. А. Третьякова, *История формирования феминистского движения*, «Символ науки» 2018, № 11, с. 16.

⁸¹ Г. А. Ельникова, *Становление и развитие феминизма в России...*, с. 3.

Идея о нерусском происхождении женской эмансипации стала веским аргументом для критиков, например, Николая Страхова⁸² (1828–1896) и Николая Соловьева⁸³ (1846–1916), уверяющих общество в совершенно другой истории «русской женщины», которой не нужны работы Джона Стюарта Милля⁸⁴, говорящие о половом равенстве и рассмотрении феномена подчиненности женщины⁸⁵.

«Женский вопрос»⁸⁶, остающийся самым актуальным и активно обсуждаемым⁸⁷ в русской публицистике последней трети XIX века, не оставался без критической оценки и других консерватистов эпохи во главе с писателями Михаилом Погодиным, Натальей Грот, Львом Толстым; профессором Петром Цитовичом; земскими деятелями, например, Павлом Бакуниным. Как оказалось, путь эмансипации, вместе с новыми экономическими условиями жизни, явился для русских женщин не простым, поскольку в то время для них были доступны только «тяжелая, зависимая профессия гувернантки и узкая специальность акушерки»⁸⁸. Среди писателей было достаточно сторонников⁸⁹ идеи сохранения женщин в «семейном начале» и общественной обязанности охраны «женского идеала», заключающегося в освоении призвания родить, выкормить и воспитать наибольшее количество детей⁹⁰. Особо четко на эту тему высказался Пальховский (как будто продлевающий

⁸² См.: Н. Н. Страхов, *Женский вопрос: Разбор сочинения Джона Стюарта Милля «О подчинении женщины»*, Санкт-Петербург: Издательство Типография В. Н. Майкова 1871.

⁸³ См.: Н. И. Соловьев, *Женщинам*, «Эпоха» 1864, № 12, с. 15–24.

⁸⁴ Значительным голосом в открытой дискуссии о женском вопросе стала *Подчиненность женщины* (1869) Милля, где раскрывались теории о гендерном неравенстве (*Gender Inequality*), вызванным общественным явлением искусственного навязывания обеим полам определенных норм. См.: О. В. Кабайкина, *Феминистическое движение в России в исторической перспективе*, «Общество: социология, психология, педагогика» 2018, № 1, с. 36; И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности*, под ред. Т. А. Мелешко, Санкт-Петербург: Алетейя 2007, с. 92–93.

⁸⁵ И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 101, 103.

⁸⁶ Понятие «женский вопрос» «часто использовалось как синоним женского движения (несмотря на то, что «вопрос» сущностно отличен от «движения»), а сам термин «женский вопрос» к тому же на рубеже XIX–XX веков был переосмыслен и имеет разные коннотации в разных политических доктринах (либеральной и марксистской)». См.: И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 30.

⁸⁷ В России философские дискуссии обсуждаемого периода, касающиеся андрогинности человека и вечной женственности, впервые затронул Соловьев, а вслед за ним и другие философы: Лев Толстой, Николай Федоров, Сергей Булгаков, Даниил Андреев. На их восприятие пола, помимо западных философских мыслей, большое влияние оказали также народные движения, идея Софии, а также принцип парности «мужское – женское». См.: О. В. Пензина, *Женская проза второй половины XIX века...*, с. 10–11.

⁸⁸ А. Н. Шабанова, *Очерк женского движения в России...*, с. 7.

⁸⁹ Николай Лесков, Василий Авенариус, Владимир Мещерский, Всеволод Крестовский, Виктор Ключников.

⁹⁰ И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 110–112.

учения и основные идеи *Домостроя*) в своей статье *Еще о женском труде. По поводу журнальных толков об этом вопросе*. Он утверждал, что женщина «призвана быть матерью, воспитательницей, распорядительницей дома и содействовать прогрессивному развитию человечества через детей», чтобы не нарушать «законы природы»⁹¹, правящие ее нравственно-физическим организмом»⁹². Из сказанного видно, что вплоть до XIX века в России, в понимании критиков и философов, влияющих на характер общей социокультурной мысли страны, главной задачей женщины являлось воспитание и, прежде всего, образование нового поколения, что происходило обычно путем работы в качестве гувернантки.

Тем не менее, решительные женщины легко не сдавались и мужественно преодолевали поставленные им препятствия, зачитываясь книгами Милля, при этом изучая математику и естественные науки⁹³. С этого момента возрастает роль женщин не только в деловой, но и в писательской и издательской сферах, а также в журналистике. Именно по инициативе Трубниковой в 1863 году в Петербурге была создана полностью сочетающаяся с идеей «новых женщин»⁹⁴, единственная в российской издательской истории женская артель, занимающаяся переводами и издательством⁹⁵.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что с конца эпохи Просвещения женщины в России занимали немаловажное место в литературном пространстве и на протяжении двух веков из-под их пера вышло много значительных произведений. «Скачкообразное» развитие женской литературы обусловлено рядом государственных реформ, сменой политического порядка, а также модификациями общественного строя и способов мышления. Проведенный нами обзор рецепции русской женской литературы XVIII–XIX веков показал, что «слабому полу» было очень трудно сломать социальные, общепринятые правила и занять место в культурной сфере и литературной среде, принадлежавшей на протяжении веков мужчинам. Об этом свидетельствуют почти забытые имена женщин-писателей, по сей день редко упоминающиеся в литературном каноне. Длительная доминанция мужчин над женщинами оставила свой отпечаток на оценке женского

⁹¹ В Европе в то время также активно разрабатывалась теория традиционного понимания женщины, точнее, с биологической точки зрения, то есть как части природы и физического мира. О «биологизации» женщин писали философы Жюль Мишле (1798–1874) и Пьер-Жозеф Прудон (1809–1865). См.: И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 100.

⁹² А. М. Пальховский, *Еще о женском труде. По поводу журнальных толков об этом вопросе*, «Атеней» 1858, № 3, с. 501.

⁹³ А. Н. Шабанова, *Очерк женского движения в России...*, с. 7.

⁹⁴ И. И. Юкина, *Русский феминизм как вызов современности...*, с. 180.

⁹⁵ А. Левина, *Женская поэзия или поэзия женщин?...*, с. 6.

писательства, воспринимаемого как менее качественное, эмоциональное и лишенное художественных достоинств. Однако на протяжении веков женщины не сдавались, создав, с пришествием нового XX века, свое собственное пространство в литературе, которое стало настоящим прорывом в истории русской литературы.

References

- Bilevich, Nikolai I. "Russkie pisatel'nitsy XIX veka (Prodolzhenie)". *Moskovskii gorodskoi listok*. No. 169 (1847): 677–678.
- Elnikova, Galina A. "Stanovlenie i razvitiye feminizma v Rossii: k istorii voprosa". *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Severo-Kavkazskii region. Obshchestvennye nauki*. No. 12 (2003): 2–15.
- Fainshtein, Mikhail Sh. *Pisatel'nitsy pushkinskoi pory. Istoriko-literaturnye ocherki*. Leningrad: Nauka, 1989.
- Galster, Bohdan. *Charakter rozwoju literatury*. In: *Historia literatury rosyjskiej*, ed. M. Jakóbiec. Vol. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976: 344–360.
- Galster, Bohdan. *Główne zagadnienia epoki*. In: *Historia literatury rosyjskiej*, ed. M. Jakóbiec. Vol. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976: 335–344.
- Gheit, Jehanne. "Skrzywiona perspektywa: proza kobiet i rosyjska krytyka literacka XIX wieku", transl. M. Walicka-Hueckel. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. No. 4/5/6 (22/23/24) (1993): 213–224.
- Goncharova, Olga M. "Russkaya zhenshchina 1860-kh v 'zerkale' idei i literatury". *Kultura i tekst*. No. 1 (2012): 44–53.
- Jakubowski, Wiktor. *Początki nowoczesnej literatury rosyjskiej (1690–1730)*. In: *Historia literatury rosyjskiej*, ed. M. Jakóbiec. Vol. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976: 183–187.
- Jakubowski, Wiktor. *Powieść, utwory poetyckie, dramat*. In: *Historia literatury rosyjskiej*, ed. M. Jakóbiec. Vol. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976: 190–198.
- Kołakowski, Tadeusz. *Aleksander Sumarokow*. In: *Historia literatury rosyjskiej*. Vol. 1, ed. M. Jakóbiec. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976: 221–233.
- Levina, Aleksandra. "Zhenskaya poeziya, ili poeziya zhenshchin? (tvorchestvo russkikh poetess XX veka)". *Estezis*. No. 5 (5) (2016): 6.
- Likhacheva, Elena O. *Materialy dlia istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii*. Sankt-Peterburg: Tip. M. M. Stasulevicha, 1899.
- Literaturnoe tvorchestvo Ekateriny II*. https://myfilology.ru/russian_literature/russkaya-literatura-xviiiiveka/literaturnoe-tvorchestvo-ekateriny-ii/
- Mamaeva, Olga V. *Fenomen zhenskoi literatury v russkoi kulture vtoroi poloviny XVIII veka (na materiale zapisok Ekateriny II, kn. Dashkovo, kn. N. B. Dolgorukoi i A. E. Labzinoi)*. <https://ruthenia.ru/folklore/mamaeva1.htm>
- Mezentseva, Anastasiya N. *Zhenskaya literatura kak fenomen: genezis i evolutsiya*. <https://pandia.ru/text/79/037/86722.php>
- Mucha, Bogusław. *Historia literatury rosyjskiej: zarys*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Nesterenko, Mariya. *Rozy bez shipov. Zhenshchiny v literaturnom processe Rossii nachala XIX veka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Nieuważny, Florian; Olbrych, Wiesława. *Polityczno-społeczno-kulturalne symptomy przelomu*. In: Drawicz, Andrzej. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002: 433–440.

- Nikolaeva, Olga E. "XVIII vek: tekst, napisannyi zhenshchinoi (k voprosu o vklyuchenii zhenskoj literatury v obrazovatelnye programmy shkoly i vuza)". *Integratsiya obrazovaniya*. No. 1/2 (2005): 241–246.
- Palkhovskii, Aleksandr. "Esse o zhenskom trude. Po povodu zhurnalnykh tolkov ob etom voprose". *Atenei*. No. 3 (1858): 487–503.
- Pastukhova, Elena E. *Russkaya "zhenskaya" proza rubezha XX–XXI vekov v osmyslenii otechestvennoi i zarubezhnoi literaturnoi kritiki*. <https://www.dissercat.com/content/russkaya-zhenskaya-proza-rubezhaxx-xxi-vekov-v-osmyslenii-otechestvennoi-i-zarubezhnoi-lite>
- Penzina, Olga V. *Zhenskaya proza vtoroi poloviny XIX veka: gendernyi aspekt avtorstva*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 2009.
- Pogrebnyaya, Viktoriya L. "Russkaya zhenskaya proza vtoroi poloviny XIX stoletiya i literaturnyi kanon". *Visnik zaporizhkhogo natsionalnogo universitetu. Filologichni nauki*. No. 2 (2011): 97–103.
- Popova, Mariya U. *Fenomen zhenskoj prozy v russkoj literature 1840–1860-kh godov: problemy izucheniya*. Ekaterinburg: UGI Urfu, 2020.
- Predstatelnitsy muz: Russkie poetessy XVIII veka*, eds. F. Gopfert, M. Fainshtein. Wilhelmshorst: F. K. Gopfert, 1998.
- Rowieńska, Tatiana. "Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli 'oczy szeroko zamknięte' rosyjskiego feminizmu", transl. I. Kuźmina. In: Kraskowska, Ewa. *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. Vol. II. Warszawa: Kolor Plus (2005): 84–95.
- Savkina, Irina L. *Provintsyalki russkoj literatury (zhenskaya proza 30–40-kh godov XIX veka)*. https://az.ru/women_cd1/html/s_1.htm#note1
- Shabanova, Anna N. *Ocherk zhenskogo dvizheniya v Rossii*. Sankt-Peterburg: Prosveshchenie, 1912.
- Svarchevskaya, Tatyana V. "Problema zhenskoj pisatelskoj identifikatsii v tvorchestve A. A. Marchenko". *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 27 (165) (2009): 135–138.
- Svyasov, Evgenii V. *Safo i russkaya lubovnaya poeziya XVIII – nachala XX vekov*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, 2003.
- Tretyakova, Anna A. "Istoriya formirovaniya feministского dvizheniya". *Simvol nauki*. No. 11 (2018): 15–18.
- Ukina, Irina I. *Russkii feminizm kak vyzov sovremennosti*, ed. T. A. Meleshko. Sankt-Peterburg: Aletya, 2007.
- Vorobeva, Nataliya V. *Zhenskaya proza 1980–2000-kh godov: dinamika, problematika, poetika*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Perm, 2006.
- Zuikova, Elizaveta M.; Eruslanova, Raisa I. *Feminologiya i gendernaya politika*. Moskva: Izdatelstvo Dashkov i K, 2018.

ОЛЕГ ПРОСКУРИН (OLEG PROSKURIN)

 <https://orcid.org/0009-0001-4433-4630>

Emory University

Department of Russian and East Asian Languages and Cultures

532 Kilgo Circle

Atlanta, GA 30322, USA

oprosku@emory.edu; proskurin.oleg@gmail.com

ПОДРАЖАНИЕ ИТАЛИЯНСКОМУ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА И УДАВЛЕННИК НИКОЛАЯ МАРКЕВИЧА

AN IMITATION OF THE ITALIAN

BY ALEXANDER PUSHKIN AND *THE HANGMAN*

BY NIKOLAI MARKIEVICH

This article presents a hypothesis regarding the possible source of one enigmatic episode in Alexander Pushkin's poem *An Imitation of the Italian* (*Подражание италиянскому*, 1836). In this episode, demons (*besy*) lift the corpse of Judas on their horns and laughingly drag him off to Satan. It is absent both in the Italian original, the sonnet *Sopra Giuda* by Francesco Gianni (1750–1822) and in its French translation by Antoni Deschamps (1800–1869), which served as the direct source for Pushkin's imitation. Such demons do not exist in either the French or the Italian tradition. The article suggests that the source of Pushkin's innovation is to be found in the poem *Udavlennik* (*The Hangman*) by the poet, musician, and collector of Ukrainian folklore Nikolai Markevich (1804–1860), published in the journal "Moskovskii Telegraf" in 1829 and included in his book *Ukrainian Melodies*, published in 1831. In the poem a Cossack who has committed suicide is carried off to hell on the horns of demons. Markevich was acquainted with Pushkin, having met him in Moscow in 1829. Ukrainian folk beliefs, poetically processed by N. Markevich, turned out to be perfectly suitable for expressing the characteristics of the Italian medieval consciousness.

Keywords: Alexander Pushkin, Nikolai Markevich, Dante, suicide, demons, horns

В статье устанавливается возможный источник одного загадочного эпизода в стихотворении Александра Пушкина *Подражание италиянскому* (1836). В этом эпизоде бесы поднимают труп Иуды на рога и с хохотом влекут его к сатане. Он отсутствует в итальянском оригинале – сонете *Sopra Giuda* поэта Франческо Джанни (Francesco Gianni, 1750–1822) и в его французском переводе Антони Дешана (Antoni Deschamps, 1800–1869), послужившем непосредственным



Received: 30.11.2023. Verified: 4.12.2023. Accepted: 5.12.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

источником для подражания Пушкина. Такие бесы не существуют ни во французской, ни в итальянской традиции. В статье высказано предположение, что Пушкин воспользовался для своей инновации стихотворением *Удавленник* украинского поэта и этнолога Николая Маркевича (1804–1860), опубликованным в журнале «Московский телеграф» в 1829 году и вошедшем в его книгу *Украинские мелодии* в 1831 году. Маркевич познакомился с Пушкиным в Москве в 1829 году. В стихотворении самоубийцу уносят бесы «на роги». Украинские народные верования, поэтически обработанные Н. Маркевичем, оказывались пригодными для выражения особенностей итальянского средневекового сознания.

Ключевые слова: Александр Пушкин, Николай Маркевич, Данте, самоубийца, бесы, рога

Стихотворение Александра Пушкина *Подражание италиянскому* («Как с древа сорвался предатель ученик...»), датированное в автографе 22 июня 1836 года, задало исследователям немало загадок¹. Еще П. В. Анненков обнаружил его итальянский первоисточник – *Сонет об Иуде (Sopra Giuda)* довольно известного в свое время поэта-импровизатора Франческо Джанни (Francesco Gianni, 1750–1822)². Впоследствии Борис Томашевский установил, что Пушкин подражал не непосредственно итальянскому оригиналу, а французскому стихотворному переводу Антони Дешана (Antoni Deschamps, 1800–1869)³.

Исследователи не могли не заметить, что в некоторых местах текст Пушкина не соответствует ни оригиналу, ни переводу: в нем оказались устранены некоторые выразительные детали, присутствующие и у Джанни, и у Дешана, зато добавлен эпизод, отсутствующий у обоих. Речь идет о стихах 5–7, описывающих развитие событий после того, как дьявол бросает оживленный им труп Иуды в геенну:

Там бесы, радуясь и плеща, на рога

Прияли с хохотом всемирного врага

И шумно понесли к проклятому владыке...⁴

¹ Обзор литературы см. в статье: О. С. Муравьева, *Подражание италиянскому*, [в:] *Пушкинская энциклопедия: Произведения*. Вып. 4. П–Р. Санкт-Петербург: Нестор-История 2020, с. 187–188.

² П. В. Анненков, *Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина (Сочинения Пушкина с приложением материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч., т. 1)*. Санкт-Петербург: В Военной типографии 1855, с. 312.

³ Б. В. Томашевский, *Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель-ученик»*, [в:] *Пушкин и его современники: Материалы и исследования*, Ленинград.: Издательство АН СССР 1930, вып. 38/39, с. 78–81. Перевод вошел в поэтический сборник Дешана *Dernières Paroles*. Книга эта сохранилась в библиотеке Пушкина.

⁴ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 16 т. Москва–Ленинград: Издательство АН СССР 1948, т. 3, кн. 1, с. 418.

Разные авторы отмечали, что эти стихи внесли в текст специфические смысловые акценты. Сергей Давыдов в этой связи писал: «У Джанни и Дешана адская власть была представлена демоном и сатаной. Пушкин прибавил к ним третью силу, бесов, сотворив таким образом некую „адскую троицу” в своей мистерии [...] Их вид, ужимки и хохот вносят в стихотворение момент гротеска, которого не было у Джанни и Дешана»⁵. Ольга Муравьева констатировала: «Это радостное оживление и веселье, сопровождающее расправу со „всемирным врагом”, придает страшной картине еще более зловещий характер»⁶. Борис Томашевский предположил, что «рога», на которые принимается «всемирный враг», появились в пушкинском тексте в результате переосмысления образа из французского перевода: «„Рога” пятого стиха могли быть подсказаны Пушкину „железными вилами” Дешана, и следовательно весь этот момент, не имеющий соответствия в источниках, является оригинальным развитием случайного мотива, находящегося только в переводе»⁷. Сергей Давыдов, принимая предположение Томашевского, попытался объяснить мотивы произведенной замены: «...он [Пушкин – О. П.] заменил „железные вилы” (которых не было у Джанни) менее угрожающими и более привычными „рогами”»⁸.

Однако и после всех предложенных толкований не только остаются неразъясненные вопросы, но и возникают новые. Что, собственно, побудило Пушкина вставить в стихотворение веселящихся бесов? Зачем и почему он заменил железные вилы рогами? Можно ли называть рога «более привычными», чем вилы, если европейская традиция не знает ни визуальных, ни вербальных образов бесов, использующих рога в качестве орудия для наказания грешников? Содействовать ответам на эти вопросы может обращение к тексту, который по видимости не имеет прямого отношения к «итальянскому» материалу. Речь идет об одной из «украинских мелодий» Николая Маркевича⁹. Родившийся в высококультурной украинской семье и получивший первоначальное образование в Украине, он в 1817 году поступил в Благородный пансион при

⁵ S. Davydov, *Последний лирический цикл Пушкина (1836): опыт реконструкции*, «Revue des études slaves» 1987, № 59 (1–2): *Alexandre Puškin, 1799–1837*, с. 162.

⁶ О. С. Муравьева, *Подражание италиянскому...*, с. 188

⁷ Б. В. Томашевский, *Источник стихотворения «Как с дерева сорвался предатель-ученик»...*, с. 81.

⁸ S. Davydov, *Последний лирический цикл Пушкина...*, с. 162.

⁹ Николай Андреевич Маркевич (1804–1860) – видный деятель украинской и русской культуры, поэт, переводчик, историк, этнограф, собиратель фольклора, музыкант и композитор-любитель. В последние десятилетия появилось множество работ о Маркевиче, принадлежащих украинским и российским авторам. Однако лучшим монографическим исследованием о нем по-прежнему остается книга Е. М. Косачевская, *Николай Андреевич Маркевич. 1804–1860*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета 1987.

петербургском Главном педагогическом институте (с 1819 – Санкт-Петербургском университете), который закончил в конце 1819 года. Благодаря Вильгельму Кюхельбекеру, преподававшему в Пансионе российскую словесность, Маркевич уже в пансионские годы завязал отношения со многими петербургскими литераторами, в частности с Александром Пушкиным¹⁰.

В феврале 1820 года Маркевич поступил в военную службу, однако уже в начале 1824 года вышел в отставку и поселился в с. Туровке Прилуцкого уезда Полтавской губернии. Он продолжал активно заниматься литературной деятельностью, много печатался и старался посредством переписки поддерживать установившиеся литературные отношения. Почти весь 1829 год Маркевич провел в Москве, где вновь встретился с Пушкиным (Пушкин пробыл в Москве с середины марта до начала мая и с конца сентября до 20 октября, на пути в Арзрум и обратно). В плане ненаписанных воспоминаний Маркевича содержатся пункты о тогдашних московских встречах с поэтом: «Прогулка с ним по бульвару. Встреча у него с Нащокиным. Отзыв его о моем Дон-Жуане»¹¹. Соответствующие пункты плана указывают на то, что и личность, и творчество Маркевича оказались в 1829 году в сфере внимания Пушкина. В том же году в «Московском телеграфе» началась публикация *Украинских мелодий* Маркевича: в 11-м, июньском, номере были опубликованы две таких мелодии – *Сон-Трава* (Голос: *Ой хто в лиси озовыся*) и *Удавленик* (sic!) (Голос: *И вчора горох*, и проч¹²). Публикация «мелодий» была продолжена в следующих номерах, а в 1831 году в Москве вышел сборник Маркевича *Украинские мелодии*, ставший значительным событием

¹⁰ Маркевич оставил любопытные воспоминания о пансионском периоде своей жизни, в том числе и об общении с Пушкиным. См.: Н. А. Маркевич, *Из воспоминаний*, [в:] *Пушкин в воспоминаниях современников*, 3-е изд., доп., Санкт-Петербург: Академический проект 1998, т. 1, с. 149–161.

¹¹ Л. А. Черейский, *Пушкин и его окружение*, изд. второе, дополненное и переработанное, Ленинград: Наука 1989, с. 254. Перевод Маркевича, обсуждавшийся с Пушкиным, появился в апрельском номере «Московского телеграфа» (1829, часть XXVI, № 7, с. 248–256) под заголовком *Отрывок из поэмы Лорда Байрона «Дон-Жуан». Начало 1-й песни*. Перевод был выполнен четырехстопным ямбом (!), в манере *Евгения Онегина*. В том же номере, сразу за переводом Маркевича, были опубликованы две литературно-полемические эпиграммы Пушкина.

¹² «Московский телеграф» 1829, часть XXVII, № 11, с. 295–298, 299–301. В специальном примечании к публикации издатель журнала Н. Полевой сообщал: «Будучи отличным музыкантом, Автор приноворил размеры из своих баллад к какому-нибудь Малороссийскому напеву» (с. 296). Песня «І вчора горох, І сьогодні горох ...», снабженная нотами, впоследствии вошла в сборник *Народные украинские напевы, положенные для фортепьяно Николаем Маркевичем* (Москва, 1840). Как на мотив этой песни можно было «петь» *Утопленника*, написанного четырехстопным хореем, представляется загадкой. В книжном издании *Украинских мелодий* указание на «голоса» было устранено.

в истории русского романтического фольклоризма¹³. Туда вошли и стихотворения, прежде печатавшиеся в «Московском телеграфе»¹⁴.

Номер «Московского телеграфа» с первыми «мелодиями» Маркевича вышел в конце июня, когда Пушкин только что въехал в Арзрум, однако практически нет сомнений, что вскоре по приезде в Москву Пушкин с этим номером познакомился: в это время он читал «Московский телеграф» с большим вниманием. Нам уже доводилось высказывать предположение, что знакомство с журнальной публикацией *Удавленника* отразилось в пушкинских *Бесах*, работа над которыми началась осенью 1829 года¹⁵. Вполне возможно, что в распоряжении Пушкина было и книжное издание *Украинских мелодий*. В конце 1832 г. Маркевич послал свою книгу старейшине русских поэтов Ивану Дмитриеву, а в феврале 1834 года – Василию Жуковскому¹⁶. Маловероятно, что, послав книгу Дмитриеву и Жуковскому, Маркевич пренебрег Пушкиным, чьим мнением он очень дорожил¹⁷ и чьи сочинения послужили – по собственному признанию автора – одним из источников вдохновения для *Украинских мелодий*¹⁸.

¹³ Об этом сборнике см.: С. Крижанівський, «Украинские мелодии» Миколи Маркевича в початках українського романтизму XIX ст., «Сучасність» 1993, № 2, с. 145–155; С. О. Курьянов, Николай Маркевич и его «Украинские мелодии», [в:] *Вопросы русской литературы: межвузовский научный сборник*, Симферополь: Соратник 1993, вып. 1 (58), с. 21–30; Л. Ляпина, «Украинские мелодии» Н. Маркевича: между Томасом Муром и Афанасием Фетом, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2014, № 7, с. 57–64.

¹⁴ Напечатаны с небольшими редакционными изменениями. Некоторые из изменений коснулись и орфографии: так, *Удавленник* стал называться *Удавленником*.

¹⁵ [А. С.] Пушкин, *Сочинения: Комментированное издание*, под общ. ред. Дэвида М. Беттеа, вып. 3. Стихотворения: Из «Северных цветов» 1832 года, Москва: Новое издательство 2016, с. 323–324, 332 (комментарий к *Бесам*).

¹⁶ Маркевич впоследствии опубликовал ответные письма Дмитриева (от 31 декабря 1832) и Жуковского (от 24 февраля 1834 года), на основании которых и устанавливается приблизительное время рассылки книги этим корреспондентам. См.: *Письма В. А. Жуковского, А. Ф. Воейкова и И. И. Дмитриева к Николаю Андреевичу Маркевичу*, «Москвитянин» 1853, № 12. Отд. IV. Исторические материалы, с. 11–12, 16. Пользуемся случаем, чтобы исправить неточность в содержательной энциклопедической статье, упоминающей среди авторов благожелательных отзывов на *Украинские мелодии* А. Ф. Воейкова. См.: И. Я. Заславский, Р. Г. Лейбов, *Маркевич Николай Андреевич*, [в:] *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, Москва: Большая российская энциклопедия; Фанит 1994, т. 3, с. 521–523. В действительности обнародованные Маркевичем письма Воейкова к *Украинским мелодиям* отношения не имеют.

¹⁷ Так, еще 17 января 1827 г. Маркевич, пославший С. Соболевскому свой перевод *Паризины* Байрона, просил показать его Пушкину и сообщить его замечания. 10 февраля он спрашивал, выполнил ли Соболевский его просьбу. См.: *Пушкин в переписке С. А. Соболевского*, публикация и примечания М. Светловой, [в:] *Литературное наследство*, т. 16/18 [Александр Пушкин], Москва: Журнально-газетное объединение 1934, с. 725–757.

¹⁸ Отсутствие книги Маркевича в сохранившейся библиотеке Пушкина и в сопровождающей ее описи не может служить доводом против нашего предположения. Л. Б. Модзалевский, показавший, что немало неучтенных книг из библиотеки Пушкина впоследствии

В предварявшем сборник большом авторском *Предисловии* Маркевич сообщал, что первоначальным толчком для создания *Украинских мелодий* послужил пример Томаса Мура и Байрона: «Ирландские и Еврейские мелодии Томаса Мура и Лорда Байрона подали мне первую мысль, приложить слова Русские к прелестной музыке песен Малороссийских»¹⁹. Однако автор не хотел просто подражать «творцу Лалла-Рук или творцу Чайльда-Гарольда»:

[...] я искал чего-нибудь нового. *Утопленник*, Ал. Пушкина; *Дяды* Мицкевича; *Erlkönig* и *Fisher* Гете; *Светлана*, Жуковского; *Иллирические песни*, Ипполита Маглановича²⁰ мне подали мысль описать предания, обычаи, обряды, исторические происшествия, поверья, и красоты видов Малороссии в мелких отрывочных пьесах, приноравливая каждую из них к напеву Малороссийских песен. Здесь я не боялся быть подражателем. Я взял целью описания то, что никем ещё не было описано...²¹

Украинские мелодии неоднородны в жанрово-тематическом отношении: их жанровый диапазон – от баллады до элегии; их тематический материал – от исторических преданий до национальных пейзажей. Народные поверья наиболее полно отразились в группе «фольклорно-этнографических» стихотворений, помещенных преимущественно в первой части книги (хотя не только в ней). Маркевич продемонстрировал здесь действительно хорошее знание народной культуры Украины. Вместе с тем порой он обходился с известным ему фольклорным материалом достаточно вольно, комбинируя аутентично фольклорные образы, сюжеты и мотивы с книжными. *Удавленник* в этом отношении очень показателен.

Рассказчик-исполнитель (соотнесенный с образом бандуриста в других «мелодиях», хотя прямо он так не обозначен) предстает носителем «наивного» народного сознания. Он рассказывает о судьбе казака, который по неведомым причинам решил покончить жизнь самоубийством и повесился на вербе «в огороде, за селом». *Удавленник* свидетельствует о превосходном знании Маркевичем соответствующих народных поверий и обычаев:

обнаружилось в разных собраниях, с полным основанием заключил, что «какая-то часть книг библиотеки Пушкина или была расхищена еще до составления описи библиотеки [...] или же осталась вне поля зрения лиц, составлявших опись». См.: Л. Модзалевский, *Библиотека Пушкина: Новые материалы*, [в:] *Литературное наследство*, т. 16/18 [Александр Пушкин], Москва: Журнально-газетное объединение 1934, с. 988.

¹⁹ Ник. Маркевич, *Украинские мелодии*, Москва: В типографии Августа Семена, при Императорской Мед.-Хирургической академии 1831, с. III.

²⁰ Маркевич, по-видимому, оговорился. Имеется в виду Иакинф Магланович – придуманный Проспером Мериме бродячий поэт-гуслир. Некоторые из песен, якобы им сочиненных, вошли в сборник *La Guzla* (1827) в прозаическом переводе на французский язык.

²¹ Ник. Маркевич, *Украинские мелодии...*, с. IV.

самоубийцу хоронят без совершения христианских погребальных обрядов, у дороги на распутье; на его могиле нет креста, по ночам над ней мерцает синий огонек – неупокоенная душа грешника... Хорошие люди, проходя мимо могилы, должны бросать на нее палки²²; из этих палок будет сложен костер, который снимет грехи с души удавленника и будет способствовать его прощению милосердным Богом.

Однако погребению удавленника и раздумьям о его посмертной судьбе предшествует сцена, которую вслед за украинским исследователем можно смело назвать «фантазмагоричной картиной»²³: ночью к месту самоубийства собирается всяческая нечисть.

Спит село, глухая ночь:
Козаку нельзя помочь;
Поле не кипит народом,
Не кричит еще петух,
Только сельский наш пастух
Видел чудо мимоходом.

Спрятав серые хвосты,
Ведьмы прыгали клубками,
Как на шабаше коты
Замякали толпами,
Визг и топот раздались,
Домовые собрались,
Застучали козьи ноги,
Оборотень засвистал,
И удавленника стал
Леший подымать на роги.

Много вышло мертвецов,
В белых саванах плясали,
И привставши из гробов
Все скелеты хохотали²⁴.

²² Ср.: *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, под ред. Н. И. Толстого, Москва: Международные отношения, т. 1 (1999), с. 124, 378; т. 2 (1999), с. 657; т. 3 (2004), с. 271.

²³ С. Крижанівський, «Украинские мелодии» Миколи Маркевича..., с. 151.

²⁴ Ник. Маркевич, *Украинские мелодии...*, с. 22.

В примечании к *Удавленнику* Маркевич так разъясняет смысл этой картины: «Четвертая и пятая строфы показывают радость злых духов при всяком несчастье, случившимся с нашим братом человеком. Этот бал чертей всегда бывает возле удавленника или зарезавшегося, коль скоро только они его увидят невозвратимым»²⁵.

Между тем «бал чертей» на месте самоубийства – мотив, вообще говоря, не очень распространенный в украинских народных верованиях. Судя по всему, Маркевич воспользовался для своего стихотворения иной группой источников – рассказами о нечистой силе, активизирующейся в ночь на Ивана Купалу²⁶. Не случайно в стихотворении *Иван Купала* читатель встречает почти тех же героев, что и в *Удавленнике* (включая скелеты):

Будет страшно там до смерти:
Соберутся ведьмы, черти,
Выползет подземный гад,
Из гробов скелеты встанут,
И за цвет бороться станут;
Кто побьет их – сыщет клад²⁷.

Но Маркевич собирает в своих мелодиях не безличную и обобщенную «нечистую силу» (обычно действующую в народных рассказах о кладах), а чрезвычайно конкретных представителей низшей мифологии, при этом не особенно ограничивая свою фантазию. Некоторые из участников демонического сборища у дерева с повесившимся казаком – действительно популярные персонажи украинского фольклора: таковы, к примеру, хвостатые ведьмы²⁸. Вместе с тем танцующие мертвецы и хохочущие скелеты, несомненно, пришли в «мелодию» Маркевича не из украинских поверий, а из европейской преромантической и раннеромантической («готической») литературы.

²⁵ Там же, с. 117.

²⁶ См., напр.: [Иванов] П. И., *Народные рассказы о кладах*, [в:] *Харьковский сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю»*, вып. 4, отд. 2, Харьков: Типография Губернского Правления 1890, с. 11, 39.

²⁷ Ник. Маркевич, *Украинские мелодии...*, с. 89.

²⁸ «За традиційними уявленнями українців, існували відьми двох категорій: «природні» («родимі», «родинні», «рожденні», «з роду») та «вчені» («навчені», «по ділу»). Перші, як правило, відрізнялися наявністю хвоста». См.: Ю. С. Буйських, *Міфологічні вірування. «Нижча міфологія»*, [в:] *Енциклопедія історії України: Україна – Українці*, кн. 1, редкол.: В. А. Смолій (голова редкол.), Г. В. Боряк (заст. голови) та ін. Київ: Наукова думка 2018, с. 288. Ср. примечание самого Маркевича к стихотворению *Ведьма*: «есть еще примета ведьмы, но эту приметку трудно видеть: это маленькой хвостик, которой так же быстро движется, как у козы». См.: Ник. Маркевич, *Украинские мелодии...*, с. 112.

Кульминация сцены – действия лешего, поднимающего грешника-удавленника на рога («на роги»). Леший, как известно, способен представлять в самых разных обличьях²⁹. Восточнославянская традиция знает и рогатого лешего³⁰. В Украине он встречается реже, чем в России, но и там он появляется поздно³¹, видимо, не раньше того времени, когда в православном изобразительном искусстве на религиозные темы (от иконописи до лубка) утверждается образ рогатого черта³², с которым рогатый леший и начинает постепенно ассоциироваться в народном сознании³³. Эти ассоциации предопределили выбор Маркевича: в его «мелодии» леший, оставаясь персонажем низшей народной мифологии, в сущности получает дьявольские атрибуты, функции и власть. Подъем тела удавленника «на роги» – своего рода знак овладения его душой.

Судя по всему, именно *Удавленник* Маркевича вспомнился (или попался на глаза) Пушкину в то время, когда тот работал над *Подражанием италиянскому*. Стимулировать внимание к этому тексту могло то обстоятельство, что и у Маркевича, и у Джанни в переводе Дешана речь идет о посмертной судьбе **самоубийцы** (хотя, конечно, в случае с Иудой самоубийство – не самый страшный из совершенных им грехов). И совсем не удивительно, что особенное внимание Пушкина привлек эпизод, посвященный собранию нечисти у тела удавленника («балу чертей», по определению Маркевича). В своем «подражании» Пушкин остроумно использовал этот эпизод, превратив представителей украинской низовой мифологии в обитателей ада, с шумной радостью встречающих и принимающих на рога проклятого предателя.

В свое время Роман Яacobсон отметил специфические особенности работы Пушкина с фольклорным материалом: так, в его стихотворных сказках герои, заимствованные из западных источников, предстают в русском

²⁹ О. А. Поріцька, *Українська народна демонологія у загальнослов'янському контексті (XIX – поч. XX ст.)*, Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського 2004, с. 77–78.

³⁰ Т. А. Новичкова, *Русский демонологический словарь*, Санкт-Петербург: Петербургский писатель 1995, с. 297, 301; Н. А. Криничная, *Русская мифология: мир образов фольклора*, Москва: Академический проект; Гаудеамус 2004, с. 257 и др.

³¹ По замечанию Никиты Толстого, «антропозооморфный» облик лешего «отражает, видимо, более позднюю стадию представлений о нем». См.: Н. И. Толстой, *Из заметок по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский?*, [в:] *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв.: К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского*: материалы науч. конференции (1975), ред. И. Е. Данилова, Москва: Советский художник 1976, с. 300.

³² Об этом подробнее см.: Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс, *Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа*, Москва: Индрик 2011.

³³ «У лешего рога, козячьи ноги (недаром он сплошь и рядом выступает как нечистый, как чёрт)». См.: Э. В. Померанцева, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, Москва: Наука 1975, с. 33.

фольклорном облике; формальные приемы поэтики и ритмики русского фольклора используются в подражаниях сербской народной поэзии (опирающихся на мистификацию Мериме), и т. п. Свои наблюдения Якобсон обобщил в формулировке: «Пушкинская техника – это техника коллажа»³⁴. Отмеченный Якобсоном принцип коллажа вполне проявился и в *Подражании италиянскому*, несмотря на то, что стихотворение не является имитацией фольклора в строгом смысле слова.

Анализируя *Подражание...*, исследователи не раз вспоминали поэзию и поэтику Данте³⁵. В. Виноградов дал активизации «дантовского стиля» в этом стихотворении такое объяснение: «Стиль писателей даже не очень широкого размаха, но замечательных отдельными яркими произведениями, возводился Пушкиным к тому мировому стилю, который служил образцом и идеалом для каждого из таких произведений»³⁶. Нетрудно, однако, заметить, что стиль *Подражания италиянскому* значительно «архаичнее», чем стиль Данте, каким он виделся Пушкину: достаточно беглого сравнения стихов об Иуде с пушкинскими вариациями на темы *Божественной комедии* («И дале мы пошли – и страх объял меня»), чтобы убедиться в этом со всей наглядностью. Поэтому можно заключить, что Пушкин стремился в своем «подражании» не возвести Джанни к стилю Данте, а создать обобщенный образ той старинной итальянской поэзии, которая «подготавливала» поэтику Данте и в которой отразилась средневековая картина мира, усвоенная и обработанная в *Божественной комедии*. Стихотворение современного поэта послужило материалом для выполнения соответствующей стилизаторской задачи (показательно, что Пушкин – в отличие от Дешана – не упоминает имени Джанни в заголовке).

Эпизод с веселящимися бесами, восходящий к «украинской мелодии» Маркевича, помог Пушкину приблизить картину выведенного в стихотворении загробного мира к «наивному», «простонародному» мировосприятию, наделяющему инфернальных демонов чертами и свойствами персонажей низшей мифологии. Обнаруживая в народных поверьях Украины глубинное сходство с религиозными представлениями старой Италии, Пушкин, по сути, стирая границы между культурами и эпохами: украинский фольклор, поэтически обработанный Н. Маркевичем, оказывался пригодным для выражения особенностей итальянского средневекового сознания, а украинская народная культура включалась в общеевропейский контекст.

³⁴ Р. Якобсон, *Пушкин и народная поэзия*, [в:] он же, *Работы по поэтике*, Москва: Прогресс 1987, с. 208 (пер. с англ. Н. В. Перцова).

³⁵ См. сводку наблюдений в статье: О. С. Муравьева, *Подражание италиянскому...*, с. 187–188.

³⁶ В. В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Москва: Государственное издательство художественной литературы 1941, с. 489.

References

- Annenkov, Pavel V. *Materialy dlya biografii Aleksandra Sergeevicha Pushkina (Sochineniya Pushkina s prilozheniem materialov dlya ego biografii, portreta, snimkov s ego pocherka i s ego risunkov, i proch.* Vol. 1). Sankt-Petersburg: V Voennoi tipografii, 1855.
- Buiskikh, Yuliya S. *Mifologichniy viruvanniya. "Nizhcha mifologiya"*. In: *Entsiklopediya istorii Ukraini: Ukraina – Ukraintsy*. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka, 2018: 280–299.
- Chereiskii, Lazar A. *Pushkin i ego okruzhenie*. Izd. vtoroje, dopolnennoe i pererabotannoe. Leningrad: Nauka, 1989.
- Davydov, Sergei. "Poslednii liricheskkii tsikl Pushkina (1836): opyt rekonstruktsii". *Revue des études slaves*. Vol. 59 (1–2) (1987): Alexandre Puškin, 1799–1837: 151–171.
- [Ivanov, Petr] P. I. "Narodnye rasskazy o kladakh". *Kharkovskii sbornik. Literaturno-nauchnoe prilozhenie k "Kharkovskomu kalendaryu"*. No. 4. Otd. 2 (1890): 1–48.
- Jakobson Roman. *Pushkin i narodnaya poeziya*. In: *Raboty po poetike*, transl. by N. V. Pertsov. Moskva: Progress, 1987: 206–209.
- Krizhanivskii, Stepan. "'Ukrainskie melodii' Mykoly Markevicha v pochatkakh ukrainskogo romantizmu". *Suchasnist*. No. 2 (1993): 145–155.
- Kuryianov, Sergei O. "Nikolai Markevich i ego 'Ukrainskie melodii'". *Voprosy russkoi literatury: mezhvuzovskii nauchnyi sbornik*. No. 1 (58) (1993): 21–30.
- Lyapina, Larisa. "'Ukrainskie melodii' N. Markevicha: mezhdru Tomasom Murom i Afanasiem Fetom". *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica*. No. 7 (2014): 57–64.
- Markevich, Nikolai A. *Ukrainskie melodii. Soch. Nik. Markevicha*. Moskva: V tipografii Avgusta Semena, pri Imperatorskoi Med.-khirurgicheskoi akademii, 1831.
- Modzalevskii, Boris L. *Biblioteka Pushkina: Novye materialy*. In: *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 16/18: [Aleksandr Pushkin]. Moskva: Zhurnalno-gazetnoe obyedinenie, 1934: 985–1024.
- Muravyeva, Olga S. *Podrazhanie italiyanskomu*. In: *Pushkinskaya entsiklopediya: Proizvedeniya*. Vyp. 4. P–R. Sankt-Petersburg: Nestor-Istoriya, 2020: 187–188.
- Novichkova, Tatyana A. *Russkii demonologicheskii slovar*. Sankt-Petersburg: Peterburgskii pisatel, 1995.
- "Pisma V. A. Zhukovskogo k Nikolayu Andreevichu Markevichu". *Moskvityanin*. No. 12 (1853): IV. Istoricheskie materialy: 11–12.
- Pomerantseva, Erna V. *Mifologicheskie personazhi v russkom folklоре*. Moskva: Nauka, 1975.
- Poritska, O. A. *Ukrainska narodna demonologiya u zagalnoslovyanskomu konteksti (XIX – poch. XX st.)*. Kyiv: Institut mistestvoznavstva, folkloristiki ta etnologii im. M. T. Rilskogo NAN Ukraini, 2004.
- Pushkin, Aleksandr S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 16 t.* Moskva–Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1937–1959.
- Pushkin [A. S.]. *Sochineniya: Kommentirovannoe izdanie*, ed. David Bethea. Vol. 3. *Stihotvoreniya: Iz «Severnykh tsvetov» 1832 goda*. Moskva: Novoe izdatelstvo, 2016.
- Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar: v 5 t.*, ed. N. I. Tolstoi. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1999–2012.
- Svetlova, Marina. *Pushkin v perepiske S. A. Sobolevskogo*. In: *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 16/18: [Aleksandr Pushkin]. Moskva: Zhurnalno-gazetnoe obyedinenie, 1934: 725–757.
- Tolstoi, Nikita I. *Iz zametok po slavyanskoi demonologii. 2. Kakov oblik dyavolskii?* In: *Narodnaya gravyrura i folklor v Rossii XVII–XIX vv.: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya D. A. Rovinskogo: materialy nauchnoi konferentsii* (1975), ed. I. E. Danilova. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1976: 288–319.
- Tomashevskii, Boris V. *Istochnik stihotvoreniya "Kak s dreva sorvalasya predatel-uchenik"*. In: *Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya*. Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1930. Vol. 38/39: 78–81.
- Vinogradov, Vladimir V. *Stil Pushkina*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1941.
- Zaslavskii, Ilya Ya.; Leibov, Roman G. *Markevich Nikolai Andreevich*. In: *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar*. Moskva: Bolshaya rossiiskaya entsiklopediya; FIANIT, 1994. Vol. 3: 521–523.

ANNA BOGINSKAYA

 <https://orcid.org/0000-0003-3233-7487>

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Słowiańskiej
Zakład Praktycznej Nauki Języka Rosyjskiego
90-226 Wrocław
ul. Poczтовая 9
anna.boginskaya@uwr.edu.pl

TRANSCULTURAL FILM ADAPTATIONS AS CROSS-CULTURAL DIALOGUE

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ТРАНСКУЛЬТУРНЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ

В статье анализируется экранизация романа *Доктор Живаго* Бориса Пастернака. В 1965 году британский режиссер Дэвид Лин экранизировал книгу Пастернака, удостоенную Нобелевской премии. Лин сотрудничал с одной из крупнейших американских киностудий Metro-Goldwyn-Mayer. В статье рассматриваются изменения, которые претерпевает текст, адаптируемый под американскую аудиторию. Экранизация *Доктора Живаго* Лина анализируется как диалог разных культур, предполагающий «голливудизацию» романа Пастернака. Автор подчеркивает интертекстуальный и межкультурный диалог романа Бориса Пастернака *Доктор Живаго* и одноименной экранизации Дэвида Лина 1965 года. Экранизация значительно расширяет контекст романа, устанавливая диалог с другими текстами культуры, например, с фильмами эпохи «холодной войны», их кинематографическими приемами и идеологией. «Голливудизация» романа Пастернака позволила избежать шаблонной репрезентации России в американском кино как вражеского государства и представить страну как экзотическую локацию, а не идеологического и военного врага.

Ключевые слова: Борис Пастернак, Дэвид Лин, *Доктор Живаго*, транскультурная экранизация, межкультурный диалог

This article explores a transcultural film adaptation, offering new avenues for discussing cross-cultural dialog. The article analyzes the transcultural adaptation of *Doctor Zhivago*, written by Boris Pasternak. The book was adapted in 1965 by British director David Lean, who cooperated with one of the largest American film studios, Metro-Goldwyn-Mayer. This work considers the changing



Received: 8.08.2023. Verified: 11.11.2023. Accepted: 3.12.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

meaning of the text, which enters a new national culture, and explores how Pasternak's novel was changed to fit the new audience. Lean's adaptation of *Doctor Zhivago* is analyzed as a dialogue of different cultures, which involve the "Hollywoodization" of Russian literature. The author emphasizes the intertextual and cultural dialogism of Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago* and David Lean's 1965 film adaptation. The film adaptation inserts the novel into much broader dialogic relations, for example, with movies of a specific era, their cinematic technics, and ideologies.

Keywords: Boris Pasternak, David Lean, *Doctor Zhivago*, transcultural adaptation, cross-cultural dialogue

Russian literature has been widely adapted for the screen in the country of its origin and far beyond Russia. During the 19th and 20th centuries, Russian novels established by such prolific authors as Aleksandr Pushkin, Nikolai Gogol, Mikhail Lermontov, Ivan Turgenev, Fedor Dostoevsky, Anton Chekhov, Mikhail Bulgakov, Boris Pasternak, and others, contributed to the international recognition and appreciation of Russian literature in Western countries and influenced world culture in many spheres, such as cinema, theatre, and philosophy. Many directors adapted Russian literature for the screen, including Akira Kurosawa, Robert Bresson, Bernardo Bertolucci, and other prominent artists. Russian literature was highly appealing to adapters because it raises a broad range of questions, the so-called "accursed questions": "the meaning of life, the existence or non-existence of God, and the potential impact of the revolutionary transformation of society"¹. These questions are highly relevant when it comes to other cultures and can be viewed in other social contexts and periods.

By entering a new national culture, adaptations of Russian literature have always radically changed their meaning and added a plurality of voices. Transcultural adaptations expand the text's borders and interplay with cultural and ideological constructs. This article seeks to explore the semantic shifts occurring as a work is adapted and changed for a different audience and period, as well as different social and historical contexts. The material chosen is David Lean's film adaptation of Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. As Alexander Burry notes, "when a Russian literary text, with all of its embedded cultural meanings, is transported to another culture or time or both, these meanings are foreign and must be redefined to correspond with the new spatial and temporal territories"².

This article explores how the text was changed to fit the new audience, which did not go to the theatre to see the process of writing poetry and for reflections on Russian history as much as to see an epic romance about a man living in a turbulent time and trapped in a love triangle. Robert Bolt, who wrote the screenplay for

¹ A. Burry, *Introduction: "Filming Russian Classics – Challenges and Opportunities"*, [in:] *Boarder Crossing. Russian Literature Into Film*, ed. Alexander Burry and Frederick H. White, Edinburgh: Edinburgh UP 2016, p. 1.

² *Ibid.*, p. 7.

Lean's adaptation, complained about the difficulty of writing a script based on the novel written by a lyrical poet who tried to evoke the inner life of his protagonist³. For the director himself, adaptation was, above all, a love story. He spoke openly about favouring the love story over the political and historical conflicts in the film for the sake of attracting the mass audience. Lean explained that the tragic love story would undoubtedly attract larger numbers of filmgoers. Therefore, he tried to make political issues in the film as easy as possible⁴. MGM's film adaptation of *Doctor Zhivago* had to explain to the new audience the historical background and make almost 50 years of historical events covered in the novel fit into a reasonable running time. The various stereotypes in the film serve well to condense the explanation. The director effectively uses landscapes (snow-covered landscapes in the Urals and Moscow), music (the balalaika), costumes (fur coats and hats as the most obvious clothing for Russians) to represent the foreign places and people.

Transcultural film adaptations serve not only to convey the culture of the adapted text, but also to enhance the target audience's cultural background and sign system. Lean's 1965 *Doctor Zhivago* shows a particular understanding of war, Revolution, freedom, love, and other concepts present in the novel. At the same time, a particular filmmaker reflects his or her opinion on these concepts. According to Ian Christie, MGM, led by Robeert O'Brien, gave Lean "total freedom on the production and the choice of screenwriter and crew"⁵. Thus, it is hard to say whose view on those concepts the film expresses – the director's, MGM's (pop culture's), American, or British. Things complicate even more because the target audience was predominantly American, the director and screenwriter, and the majority of the actors were British.

Additionally, both the director and the screenwriter were involved in the political life of the era. For example, the screenwriter Robert Bolt belonged to the British Communist Party, which could have affected the representation of the Russian Revolution in the film. It is worth noting that since Lean's 1965 production was not British, the director was seen as a "Hollywood" filmmaker. This meant that the film was predominantly designed for the American audience. In this way, the film *Doctor Zhivago* can be analyzed as a dialog of different cultures and sign systems, which interact with one another in the process of adaptation.

"The conceptual grid" of the Cold War

Susan Bassnett underlines that the process of translation and adaptation can be highly manipulative. It depends on the choice of text, censorship, strategies of

³ I. Christie, *Doctor Zhivago*, British Film Institute, London: *British Film Institute* 2015, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

translation, and meanings imposed in the target system⁶. Translation can emphasize stereotypes and simplify the source text to make it more comprehensible for foreign readers or viewers. Anuradha Dingwaney claims that when a translator tries to make another culture and the image of the Other more comprehensible, the process of translation entails different degrees of violence. The target culture takes over the power of representation and creates images that represent other countries and nations. As Mahasweta Sengupta states, the represented culture is trapped in the stereotypical images nurtured through the process of translation⁷. However, according to the post-colonial approach to translation, a translator (or an adapter) can be seen as a liberator who establishes a dialog between the source text and the target language readership or viewers⁸.

Analyzing the adaptation of the novel *Doctor Zhivago*, we can claim that, on the one hand, it confirms Dingwaney and Sengupta's assumption and involves manipulation evident in the representation of the country and people. Lean's adaptation emphasizes stereotypes about Russians and Russian culture based on the British and American imagination of the country. In the movie, images and landscapes are overgeneralized and loaded with additional meaning. On the other hand, using Bassnett's terms, Lean's adaptation can be considered as an act of liberation: it allowed the novel forbidden in the USSR to find an audience. André Lefevere defines an ideological focus as a "conceptual grid" that "consists of opinions and attitudes deemed acceptable in a certain society in a certain time"⁹. Such a "grid" is prominent in Lean's adaptation of Pasternak's novel. The 1960s are regarded as a unique period in American and world history. It was a time of great dramas and upheaval in American society:

Most ominously, the Cold War continued to heat up. American and Soviet tanks faced each other in August 1961 as construction began on the Berlin Wall [...]. People were still buying and building fallout shelters in 1960, and "duck and cover" drills continued to be practiced in the nation's public schools. [...] And during the Cuban missile crisis in October 1962, the world waited for almost a week at the brink of nuclear war [...]. Americans became increasingly polarized by the Vietnam War, with opposition growing from a small faction early in the decade to become the most significant antiwar movement in American history¹⁰.

⁶ S. Bassnett, *Translation Studies*, London–New York: Routledge 1991, p. 123.

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ A. Lefevere, *Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English*, [in:] *Constructing Cultures: Essays On Literary Translation Topics in Translation*, ed. Susan Bassnett and André Lefevere, Toronto–Sydney–Johannesburg: Multilingual Matters 1998, p. 48.

¹⁰ B. K. Grant, *Introduction. Movies and the 1960s*, [in:] *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, ed. Barry Keith Grant, New Brunswick: Rutgers UP 2008, p. 2.

Lean's adaptation deals not only with transferring the text onto the screen but also with the representation of the history of a hostile state, namely the communist USSR. After World War II, Russia/the USSR played a special role in the American consciousness as the ideological and military enemy. Throughout the twentieth century, Russia was the primary "Other" in American foreign policy and on American screens. Hollywood movies were the main source of information about Russia and Russians available to the masses. Harlow Robinson notes that the image of the country that emerged from Hollywood films was "artificial, inaccurate, and manipulative"¹¹. However, for the great majority of Americans, this image "presented in mainstream Hollywood films acquired enormous power and authority, particularly in the absence of consistently reliable alternative information on a country because of historical and political events"¹². Recalling his first viewing of Lean's adaptation of *Doctor Zhivago*, Robinson underlines the clash between the image of Russia he acquired at school and his impression of the country presented on the screen:

This Russia affected me emotionally in a way I had never been affected before, erasing whatever vague fear I had absorbed from school textbooks or daily newspaper and television news stories about the evil Commies in Moscow and their dangerous comrades in nearby Cuba who together were building missiles to attack us. We talked in school about building fallout shelters. Those stories seemed abstract and remote, but Dr. Zhivago's was immediate and full of very recognizable things. [...] that removed all barriers of geography, history and ideology. How awful could Russia be if such people as Julie Christie and Omar Sharif lived there?¹³

This view is very naïve, yet it indicates the peculiarity of representation of Russia in the film adaptation of Pasternak's novel. Above all, the film featured a passionate romance, which dominated over the hostile attitude to the enemy state and effectively, to a degree at least, attenuated the political contexts of the film. Generally, the film does not represent an us-and-them mentality; it shows that Russians (aristocracy and Communists) could be good and evil. The protagonist does not fall into any ideological stereotypes; ideological tension is absent in the movie. Moreover, as Marina Korneeva writes,

Zhivago humanized Russia and Russians for the American audience in a way that no previous Hollywood film had done. [...] It created the impression that Russians – even if they had

¹¹ H. Robinson, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston-Hanover: UP of New England 2007, p. 3.

¹² Ibid.

¹³ Ibid, pp. 2–3.

much worse luck with governments and the weather – were in the end not so terribly different from Americans¹⁴.

Just like in the USA, there was poetry, beautiful nature, great love, family relationships, and music. Maurice Jarre’s “Lara’s Theme,” composed for the film’s soundtrack, became very popular and won an Academy Award for Best Original Score in 1966. “Lara’s Theme” has been covered and adapted by various artists, becoming an iconic piece of cinematic music. Additionally, Sharif’s Zhivago was highly appealing to the audience. The actor created a romantic image, adding sensuality to the protagonist. In her article “Omar Sharif: A European Middle Eastern Star,” Samar Abdel-Rahman highlights the role of Sharif’s appearance in creating an appealing image of the character:

The film often dwells on Sharif’s face as he stares into the distance with his frequently tearful eyes, allowing us the gratification of gazing at his strikingly handsome face. Occasionally, the framing directs the audience to focus on his large amber eyes, adding a depth of sensuality to Zhivago¹⁵.

This focus on the actor’s physical attractiveness, deep voice, and large amber eyes constructs an image of the protagonist as a “full-blown romantic”¹⁶. The backdrop of the snowy landscape intensifies the actor’s exotic appearance: slightly tanned skin, sharp nose, and long eyelashes. In the film, due to Lean’s intention to turn Pasternak’s novel into a romance, Zhivago was constructed as predominantly “a romantic persona driven by passion”¹⁷. Sharif’s performance made him popular among female fans, who “admired the exotic heartthrob”¹⁸. Thus, during the heat of the Cold War, Lean created one of the most iconic film romances in a Russian setting instead of a conventional representation of Russia as the enemy state. Significantly, the protagonist’s description is almost absent in Pasternak’s novel. This allows us to state that Zhivago’s attractiveness is purely Lean’s invention.

¹⁴ M. Korneeva, *Twentieth Century Russian Literature as Adapted by Foreign Film-Makers*, [in:] *Язык и культура. Сборник статей XXXII Международной научной конференции*, ed. Е. Гураль, Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет 2022, p. 50.

¹⁵ S. Abdel-Rahman, *Omar Sharif: A European Middle Eastern Star*, [in:] *The Routledge Companion to European Cinema*, ed. Gábor Gergely, Susan Hayward, London–New York: Routledge 2022, p. 185.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Love, the best-selling product

For Pasternak, central in *Doctor Zhivago* were the issues of Yuri as a poet, the faith of an artist in turbulent times, and other transcendental themes that posed a problem for a filmmaker and screenwriter. Lean reduced the novel to a tragic love story in his film adaptation. In one of the interviews, he said: “We’re hoping that the audience will now believe that this was a kind of *Tristan and Iseult* situation, a great, grand passion”¹⁹. The director explained his reduction of the novel to a love story: “We can’t expect the mass audience to follow the refinement of conflict in the political area. It must be stated as simply as possible [...] while the audience will understand every nuance of the love story”²⁰. This strategy agrees with the main aim of Metro-Goldwyn-Mayer’s production: to make the movie appealing to a broad audience that would turn the investment into a successful blockbuster. For that reason, O’Brien, the president of MGM during the 1960s, wanted Lean, whose epic *Lawrence of Arabia* had spectacular success, to direct the expensive production.

The Yuri-Lara story of tragic love can be considered the deep narrative structure of the novel that is easily recognized by international filmgoers. As Cristina Della Coletta points out, the deep structures of narrative “condense shared aspects of human experience and understanding” (10). These structures can be embedded in culturally and historically specific frameworks and reappear in texts of culture. Della Coletta suggests that mythical patterns, transhistorical narrative codes, and psychological structures belong to deep narrative structures. A story of tragic love is one of them.

Indeed, the Zhivago-Lara storyline perfectly fits the concept of romantic love and does indeed resemble the “Tristan and Iseult situation”. The myth and cult of romantic love started to form in the Middle Ages. Denis de Rougemont, in his book *Love in the Western World*, states that *amour* and *mort* are the essences of a romance:

Love and death, a fatal love – in these phrases is summed up, if not the whole of poetry, at least whatever is popular, whatever is universally moving in European literature, alike as regards the oldest legends and the sweetest songs. Happy love has no history. Romance only comes into existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself. What stirs lyrical poets to their finest flights is neither the delight of the senses nor the fruitful contentment of the settled couple; not the satisfaction of love, but its passion. And passion means suffering. There we have the fundamental fact²¹.

¹⁹ I. Christie, *Doctor Zhivago*..., p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ D. Rougemont, *Love in the Western World*, transl. by Montgomery Belgion, Princeton: Princeton UP 1983, p. 15.

According to de Rougemont, an integral part of romantic love is suffering, which is a consequence of the conflict between *eros* (natural attraction) and *agape* (Christian sacrifice). Romantic love is always forbidden (contrary to existing rules), and the obstacles that get in the way of lovers are insurmountable. The prototypes and models of the European myth of romantic love that finally took shape in the 19th century were the stories of Tristan and Isolde, Petrarch and Laura, Abelard and Heloise, Hamlet and Ophelia, and Romeo and Juliet.

There are apparent similarities between the Yuri-Lara storyline in Pasternak's novel (especially in the film adaptation) and the elements of romance listed by culturologist Pawel Boski in his book *Kulturowe ramy zachowań społecznych*. Boski claims that a sudden outburst of feeling is one of the main elements of a romantic love story. In the novel, Yuri meets Lara for the first time in the hospital in Meluzeevo during World War I. At the end of their work in the hospital, Zhivago feels compassion for Lara and confesses his feelings. In the film adaptation, the idea of Yuri and Lara as star-crossed lovers is emphasized by a scene absent in the novel, when Zhivago and Lara coincidentally meet on the tram, not yet knowing each other: "The tram's pick-up slides hissing along the wire. A crackle and sparks as it passes a joint"²². Undoubtedly, the sparks and joints of the tram's pick-ups stand for the characters' sudden and passionate love.

According to Boski, the second mandatory element of a romance is the impossibility of "absolute unity" because of the conflict between *eros* and social norms. As Lean remarked in one of the interviews, it was challenging to explain to the audience why the protagonist falls in love with Lara if he has such a good wife, Tonya: "it's a story about a very, very good man who has two women in his life and he loves both of them. Now this obviously can happen in real life, but in the movies, it doesn't. [...] They are both marvelous women, and I don't know how film audience will take it"²³. The lovers are married and devoted to their families. For that reason, they cannot be together. As a third element, Boski underlines the obstacles that keep the lovers from a reunion and the instability of their relationships. Obviously, in the novel and its film adaptations, the Revolution, the war, and the chaos of the early stage of Soviet rule prevent the lovers' being together; historical circumstances entrap them. Erica Todd confirms that temporal settings are crucial for the romantic drama: "War remained the central theme, as an intrusion into the protagonist's courtship, matching the turbulent backdrops"²⁴.

²² R. Bolt, *Doctor Zhivago*. Shooting Script from the Screenplay, 1964, p. 32.

²³ D. Smith-Rowsey, *Blockbuster Performances. How Actors Contribute to Cinema's Biggest Hits*, London: Palgrave Macmillan 2018, p. 25.

²⁴ E. Todd, *Passionate Love and Popular Cinema. Romance and Film Genre*, New York: Palgrave Macmillan 2014, p. 61.

Boski also mentions the appeal of nature as one of the romantic story elements. In Pasternak's novel and Lean's film, Lara and Yuri find temporary seclusion in the country house in Varykino. Finally, as mentioned, the romance ends with the death of one or both lovers. In the novel and the movie, Lara and Yuri never reunite after their short exile in Varykino. In the novel, Lara appears at Zhivago's funeral and is soon imprisoned by the secret police. In the film adaptation, Yuri sees Lara from the tram's window in Moscow a few years later after their parting, which forms the frame structure of the love story: their first and last meetings occur on the tram – the fatal heart attack and the protagonist's sudden death end the love story. Soon after, the viewers learn from the narrator's voice-over that Lara was taken to a labor camp, where she disappeared and most likely died.

Thus, Lean strengthens and emphasizes the structure of the romantic story embedded in Pasternak's novel, turning the book into a romance. Nowadays, Lean's adaptation of *Doctor Zhivago* is considered a classic of Hollywood epic romance together with *Gone with the Wind* (1939), directed by Victor Fleming. The director James Cameron puts on a par these two films while explaining his vision of another great Hollywood romance *Titanic* (1997): "I think of it as an epic romance. I told the studio, this is going to be a three hours *movie*. The films I'm trying to emulate are *Gone with the Wind* and *Doctor Zhivago*"²⁵. Additionally, the soundtrack "Lara's Theme", just like the song "My Heart Will Go On" from *Titanic*, "has remained a staple of international popular music"²⁶. Lean even complained about the popularity of the music from the film, which cheapened the reputation of their production, reducing it to a banal romantic movie²⁷. Lean's detractor Bosley Crowther also compared the adaptation with *Gone with the Wind* but in an ironic manner, entitled his review *Gone with the Purga*.

In film criticism, Lean's *Doctor Zhivago* is frequently mentioned as the most emblematic Hollywood romance, for example, in Daniel Smith-Rowsey's *Blockbuster Performances* or Todd's *Passionate Love and Popular Cinema*. In 2002, *Doctor Zhivago* took an honorable seventh place (out of 100) in the American Film Institute's ranking of greatest love stories in American cinema. In 2007, Lean's adaptation was released on DVD as a part of a four-disc set of Warner's *Essential Classics* series, which contains, as the description says, "three truly classic films": *Gone with the Wind*, *Casablanca*, *Doctor Zhivago*. This is proof that the movie *Doctor Zhivago* by a British director and based on a Russian novel has truly entered the American popular consciousness.

²⁵ N. Griffin, "James Cameron is the Scariest Man in Hollywood", *Esquire* 1997, December, p. 100.

²⁶ I. Christie, *Doctor Zhivago*..., p. 87.

²⁷ *Ibid.*

Conclusion

As the article shows, the semantic shift occurs while adapting and changing cultural and historical contexts. Upon entering American cinematic culture, the original semantic grounds of the Russian novel changed on the way into the script. The director radically simplified or omitted philosophical and political issues to reduce the plot to a romance. The simplification aimed to attract a broader audience. This agrees with Bassnett's notion that the adaptation process can be manipulative and may simplify the source text to make it more comprehensible for a foreign audience. At the same time, as Bassnett claims, an adapter can be seen as a liberator who establishes the dialog between the source text and the new audience. Lean's adaptation allowed Pasternak's novel, forbidden in the country where it was written, to find an audience abroad. Instead of the conventional representation of Russia in American cinema in the 1960s, Lean created one of the most iconic Hollywood romances. The Yuri-Lara love story dominating the plot in the film can be considered a deep narrative structure, which condenses the shared aspects of human experience and can be easily recognized even when embedded in a specific cultural and historical framework.

Additionally, the simplification of the source text made it possible to avoid the representation of Russia as the enemy state during the Cold War and present the country as an exotic location rather than an ideological and military enemy. As Erica Todd claims, exotic locales enrich the romance genre and make it more appealing to the audience. Exciting new locations were very popular in American cinema of the 1950s and 1960s. Hollywood filmmakers used Asian landscapes as settings (Hong Kong in *Love Is a Many-Splendored Thing*) and European historical architecture (Italy in *Summertime* and *September Affair*) as the sites of romantic courtship. In Lean's *Doctor Zhivago*, exotic places and the turbulent time of the Revolution serve as the backdrop of a personal love story. As Todd claims, "the grandiose nature of these locations also helped to enhance the fatalistic elements and otherworldly connection to passionate love"²⁸.

References

- Abdel-Rahman, Samar. *Omar Sharif: A European Middle Eastern Star*. In: *The Routledge Companion to European Cinema*, ed. Gábor Gergely, Susan Hayward. London–New York: Routledge, 2022: 181–189.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London–New York: Routledge, 1991.
- Bolt, Robert. *Doctor Zhivago*. Shooting Script from the Screenplay, 1964.
- Boski, Paweł. *Kulturowe ramy zachowań społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.

²⁸ E. Todd, *Passionate Love...*, p. 56.

- Burry, Alexander. *Introduction: Filming Russian Classics – Challenges and Opportunities*. In: *Boarder Crossing. Russian Literature Into Film*, ed. Alexander Burry and Frederick H. White, Edinburgh: Edinburgh UP, 2016: 1–16.
- Christie, Ian. *Doctor Zhivago*. London: British Film Institute, 2015.
- Della Coletta, Cristina. *When Stories Travel. Cross-Cultural Encounters between Fiction and Film*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2012.
- Doctor Zhivago*. Directed by Lean, David, MGM, 1965.
- Grant, Barry Keith. *Introduction. Movies and the 1960s*. In: *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, ed. Barry Keith Grant, New Brunswick: Rutgers UP, 2008: 1–21.
- Griffin, Nancy. “James Cameron is the Scariest Man in Hollywood”. *Esquire*, December 1997: 89–101.
- Korneeva, Marina. *Twentieth Century Russian Literature as Adapted by Foreign Film-Makers*. In: *Yazyk i kultura. Sbornik statei XXXII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, ed. Elena Gural. Tomsk: Natsionalnyi issledovatel'skii Tomskii gosudarstvennyi universitet, 2022: 50–54.
- Lefevere, André. *Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English*. In: *Constructing Cultures: Essays On Literary Translation Topics in Translation*, ed. Susan Bassnett and André Lefevere. Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg: Multilingual Matters, 1998: 41–56.
- Pasternak, Boris. *Doktor Zhivago*. Moskva: Sovetskaya Rosiya, 1989.
- Robinson, Harlow. *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*. Boston–Hanover: UP of New England, 2007.
- Rougemont, Denis de. *Love in the Western World*, transl. by Montgomery Belgion. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Smith-Rowsey, Daniel. *Blockbuster Performances. How Actors Contribute to Cinema's Biggest Hits*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema. Romance and Film Genre*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

ЭЛИНА СВЕНЦИЦКАЯ (ELINA SVENTSITSKAYA)

 <https://orcid.org/0000-0002-0112-1504>

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского
Учебно-научный институт филологии и журналистики
Кафедра славянской филологии и журналистики
Украина, 01042 Киев
ул. Дж. Маккейна, 33
elinasm@gmail.com

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ УКРАИНЫ: СПЕЦИФИКА, АВТОРЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ВЫЗОВЫ

RUSSIAN-LANGUAGE POETRY IN UKRAINE: SPECIFICITY, AUTHORS AND MODERN CHALLENGES

The object of this article is modern Russian-language poetry in Ukraine as represented by its main personalities. The author argues that Russian-language literature in Ukraine is a far from accidental phenomenon and that it seeks to solve problems of creative self-expression in no way related to politics. It has never sought to support or glorify the authorities in Russia. Rather its goal has been the impartial analysis of the state of society. This paper examines the diversity of creative research of the poetry and its response to contemporary challenges. To this end the meaning and boundaries of “Russian-language literature of Ukraine “ are clarified and shown to be determined by its connection to two East Slavic cultures at once and the integration of two mentalities in one author, which, naturally, is reflected in the poetics of their works. The work of the most famous contemporary poets is examined as to the diversity of their creative searches. The choice of poets is the importance given to the multi-directionality of their searches, as well as the representativeness of their work as part of the literary process in Ukraine, i. e., its non-randomness in this context and its aesthetic qualities. The article not only demonstrates what Russian-language poetry of Ukraine is at the present stage, but also highlights the transformations it is undergoing in response to wartime challenges.

Keywords: authorial consciousness, dialogue, cultural context, bilingualism, marginality, mentality, connection

В данной работе автору было очень важно доказать, что русскоязычная литература в Украине – явление далеко не случайное, что она, помимо решения задач творческого самовыражения, к политике отношения не имеющих, никогда не создавала комплементарной



Received: 18.10.2023. Verified: 27.11.2023. Accepted: 28.11.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

для власти в России картины, а непредвзято анализировала состояние общества. Объект исследования – современная русскоязычная поэзия Украины в ее основных персоналиях. Цель данной работы – увидеть русскоязычную поэзию Украины в разнообразии творческих поисков и в реакции на современные вызовы. В связи с этим в работе прежде всего проясняется значение и границы понятия «русскоязычная литература», которая определяется ее причастностью сразу к двум восточнославянским культурам, соединением в одном авторе двух ментальностей, что, естественно, отражается в поэтике их произведений. Кроме того, в статье анализируется творчество наиболее известных современных поэтов в многообразии их творческих поисков. Критерием выбора персоналий является необходимость подчеркнуть разнонаправленность этих поисков, а также репрезентативность творчества данного автора для литературного процесса в Украине, то есть его неслучайность именно в этом контексте, и эстетические качества произведений. В статье не только показывается, что представляет собой русскоязычная поэзия Украины на современном этапе, но и освещаются трансформации, возникающие в ней в ответ на ситуацию военного времени.

Ключевые слова: авторское сознание, диалог, культурный контекст, билингвизм, маргинальность, ментальность, причастность

Введение

Данная работа посвящена сложной и актуальной до боли теме. Трагедия, переживаемая сейчас Украиной, заставляет очень многих даже вполне интеллигентных людей воспринимать русскую культуру и литературу как носителей имперского сознания и ксенофобии. Наверное, к этому можно было бы отнестись философски, в конце концов, Пушкину или Булгакову все равно, они пережили многое – переживут и это. Но проблема в том, что подобное отношение автоматически переносится на современных авторов, пишущих по-русски, на людей, чьим родным языком является русский. В этом контексте на русскоязычную литературу Украины смотрят как на странное и случайное образование, не нужное ни по одну, ни по другую сторону границы. А в ситуации, когда языковой вопрос давно уже перешел в плоскость политическую, когда язык, по сути, стал маркером своего/чужого, когда, как всегда бывает в ситуации чрезмерных перегрузок, нюансы никого не волнуют, – русскоязычная литература Украины становится литературой «на языке врага»¹.

В предлагаемой работе я хочу показать, что русскоязычная литература в Украине – явление далеко не случайное, что она, помимо решения задач творческого самовыражения, к политике отношения не имеющих, никогда не была зеркалом «русского мира», а непредвзято анализировала состояние общества. Я сосредоточусь на поэзии, поскольку проза и драматургия – отдельные материки, и осветить их все в рамках одной работы не представляется возможным.

¹ Название одного из сборников известного поэта Александра Кабанова.

Естественно, я далеко не первой обращаюсь к данной теме. В Украине внимание к проблемам изучения русскоязычной литературы было привлечено учеными Института литературы имени Т. Шевченко НАН Украины П. В. Михедом, И. В. Козликом, Н. В. Мазепой в 2006 году. В киевском журнале «Радуга» они обсуждали проект *История украинской русскоязычной литературы*, и в их статьях были намечены научные подходы к данному явлению, обсуждалось современное состояние литературы Украины. Так, П. В. Михед в своей статье указывает на факторы, определившие бытование русского языка помимо государственного «насаждения», говорит как о положительных, так и об отрицательных сторонах существования русской культуры в украинском контексте и делает вывод: «Все, что создано на украинских землях, на территории современной Украины, принадлежит нам, и наша задача – умело и по-хозяйски распорядиться тем, что мы имеем»². Далее, Н. Р. Мазепа в своей статье рассуждает о границах, разделяющих литературу русскую и украинскую русскоязычную и, обращаясь к поэзии Л. Вышеславского, показывает, что его стихи взаимодействуют и с украинским, и с русским культурным и философским контекстом³. Статья И. В. Козлика посвящена методологии исследования русскоязычной литературы Украины, важными задачами которого являются:

вычленив (в разумных пределах возможного) собственно российский комплекс идей историософского, религиозно-экзистенциального, социокультурного, эстетико-поэтологического и т. п. планов для того, чтобы проследить и описать вариативные формы их трансформации на украинской культурной и общественно-литературной почве [...] обосновать парадигму для научно состоятельной и адекватной эстетической оценки художественного уровня основного состава украинских русскоязычных текстов⁴.

Следует также отметить попытку харьковского писателя Андрея Краснящих подойти аналитически к русскоязычной литературе Украины. Он сосредоточил свое внимание на прозе. По его мнению, в разных городах Украины существуют различные литературные течения: в Киеве распространен неореализм, здесь в основном пишется «жанровая» литература (детектив, фантастика, фэнтези, основные представители – Я. Дубинянская, А. Никитин, Н. Кондрашов), в Донецке – «магический постмодернизм» (В. Рафеенко,

² П. В. Михед, *Заметки к проекту «История украинской русскоязычной литературы»*, «Радуга» 2006, № 3, с. 127.

³ Н. Р. Мазепа, *Современная украинская русскоязычная поэзия: двойной контекст*, «Радуга» 2006, № 3, с. 130–137.

⁴ И. В. Козлик, *История русскоязычной литературы Украины: какова она?*, «Радуга» 2006, № 3, с. 140.

С. Шаталов), а в Харькове – «метафизический авангард» (А. Пичахчи, Ю. Цаплин)⁵.

О русскоязычной литературе Украины пишут европейские исследователи. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить работы В. Чернецкого о русскоязычных писателях Украины до и после Евромайдана⁶, Дирка Уффельмана о поэзии украинского автора Бориса Херсонского⁷, Марии Рубинс об «exterritoria» русской культуры в XX – начале XXI в.⁸ и некоторые другие.

Наиболее фундаментальными представляются труды Марко Пулери: монография *Narrazioni ibride Postsovietiche. Letteratura ucraina di lingua russa* и ее расширенная и переработанная версия *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics*. Автор рассматривает русскоязычную литературу Украины как результат распада колониальной системы, и его основной методологической посылкой является типологическое сходство постколониализма и посткоммунизма. Исследователь выдвигает тезис о том, что «пространство украинской литературы в долгосрочной перспективе точнее отражает пространство гибридных форм и споров вокруг них, характерные для постсоветских стран»⁹, и в связи с этим считает Украину «лабораторией политической (-их) и культурной (-ых) идентичности (-ей)»¹⁰.

С помощью понятий украинский/русскоязычный/русский автор создает «интерпретационные окна», позволяющие уловить сложности культурного позиционирования писателя в современной украинской культуре, зафиксировать взаимосвязи между языком, традицией и культурной принадлежностью. Это достигается сложной реконструкцией взглядов ведущих писателей и критиков современной Украины на роль языка для определения границ национальной культуры. В работе 2020 года исследователь воссоздает параметры базового русскоязычного нарратива в Украине до 2013 г. Опорой здесь служит известная концепция «малой литературы» Ж. Делеза и Ф. Гваттари: именно как «малую» литературу внутри сразу двух «больших» (украинской и русской) Пулери рассматривает русскоязычную литературу Украины.

⁵ А. Краснящих, *Посукрлут как он есть*, «Новый мир» 2015, № 9, с. 173–197.

⁶ V. Chernetsky, *Russophone Writing in Ukraine: Historical Contexts and Post-Euromaidan Changes*, [в:] *Global Russian Cultures*, ред. K. Platt, Madison: Wisconsin University Press 2019, с. 48–68.

⁷ D. Uffelmann, *Is There Any Such Thing as “Russophone Russophobia”? When Russian Speakers Speak Out Against Russia(n) in the Ukrainian Internet*, [в:] *Global Russian Cultures*, ред. K. Platt, Madison: Wisconsin University Press 2019, с. 207–229.

⁸ M. Rubins, *A Century of Russian Culture(s) “Abroad”: The Unfolding of Literary Geography*, [в:] *Global Russian Cultures*, ред. K. Platt, Madison: Wisconsin University Press 2020, с. 21–47.

⁹ M. Puleri, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics*, Berlin: Peter Lang 2020, с. 34.

¹⁰ Там же, с. 48.

С этим он связывает такие особенности русскоязычных текстов из Украины, как «хронотоп промежуточности», поэтику переходности и политичность, проистекающую из статуса «коллективных высказываний»¹¹, реализацией которых является, по мнению автора, творчество трех писателей – Андрея Куркова, Алексея Никитина и Владимира Рафеенко. Труды М. Пулери в целом дают теоретические установки для понимания самоосуществления «малой» литературы в гибридном культурном контексте.

Работы, названные в этом кратком обзоре, с разных сторон освещают феномен русскоязычной литературы Украины. Ни в одной работе – даже в фундаментальных трудах М. Пулери – не дается сколько-нибудь систематизированный перечень русскоязычных украинских авторов и их произведений, не говоря уже о характеристике их творческих индивидуальностей. Цель данной работы – увидеть русскоязычную поэзию Украины в сложности творческих поисков, ориентации в поле наследуемых традиций, своеобразной и разнообразной стилистике. Для достижения этой цели в данной работе определяется специфика русскоязычной литературы Украины в отличие не только от русской, но и от украинской литературы, характеризуется творчество наиболее известных поэтов конца XX – начала XXI века и заложенные ими традиции, в результате чего возникает представление о русскоязычной поэзии Украины на современном этапе как явлении многоплановом и своеобразном, а также описываются трансформации, возникающие в ней в ответ на вызовы военного времени.

Специфика русскоязычной литературы Украины

Говоря о специфике русскоязычной литературы Украины, невозможно не остановиться на всегда возникающем при обсуждении статуса аналогичных литератур с двойной идентичностью вопросе о маргинальности. Тезис о маргинальности русскоязычной литературы высказан был довольно жестко в работе А. Окары:

Украинские русскоязычные авторы достойны всяческого сочувствия – они находятся на географической, лингвистической и художественной периферии как русской, так и украинской культуры: для первой они бедные родственники из провинции, для второй – отступники и вырожденцы¹².

¹¹ Там же, с. 121.

¹² А. Окара, *Запах мертвого слова. Русскоязычная литература на Украине*, «Ex Libris. Сборник русско-украинской критики» 1998, № 7 (28), [электронный ресурс] <http://liter.net/ukr/crit-okara.html> [15.03.2023].

В данной формулировке, конечно, нет самого понятия маргинальности, однако буквально реализована его этимология (лат. *marginalis* – находящийся на краю).

В принципе, такое представление лежит на поверхности, логика тут элементарна – если какое-либо явление нельзя назвать ни полностью «своим», ни полностью «чужим», то оно автоматически является маргинальным. Надо ли говорить о том, что в истории культуры данный эпитет можно отнести к самым интересным ее явлениям, поскольку

Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент её [...] Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьёзность и значительность; отвлечённый от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает¹³.

То есть, суть культуры именно в выходе мысли за пределы отдельных явлений к диалогу на границе. В этой логике пределы культуры никогда не окончательны, они стираются, заменяются новыми, и именно на границах, которые, по сути, тоже маргинальны, формируются новые смыслы. В связи с этим законом культуры является важной амбивалентность, в том числе и амбивалентность периферии и центра. И здесь разные культурные языки дополняют друг друга, находясь в отношениях диалога. Однако война – не время и место для диалога, но с другой стороны: война – с какой-то точки зрения следствие неумения этот диалог вести.

Действительно, русскоязычная литература отличается не только от русской, но и от украинской литературы. И своеобразие это сложилось не к 2014 году, а гораздо раньше. С самого начала национальный исторический и культурный контекст влияет на литературный стиль этих авторов, в нем взаимно переплетаются «свое» и «чужое». «Свое» может проявляться в выборе фабулы и сюжета и, соответственно, хронотопа во всей сложности этого феномена: хронотоп топографический, психологический и метафизический; в системе персонажей; в подтексте и типе художественной тональности. Как замечает Александр Мельник в статье *Русская лира в степях Украины. Об украинской поэзии на русском языке*, «на творческий почерк украинских русскоязычных поэтов влияет иная культурная среда – та самая призма, через которую поэты общаются со своими Музами»¹⁴. «Чужое» – это парадигма

¹³ М. М. Бахтин, *К философии поступка*, [в:] он же, *Собрание сочинений*, т. 1: *Философская эстетика 20-х годов*, Москва: Русские словари Языки славянской культуры 2003, с. 262.

¹⁴ А. Мельник, *Русская лира в степях Украины. Об украинской поэзии на русском языке*, «Эмигрантская лира» 2017, № I (17), [электронный ресурс] <https://emlira.com/1-17-2017/alexandr-melnik/russkaya-lira-v-stepyakh-ukrainy> [02.04.2023].

русской художественной литературы – ее жанры, литературные направления с соответствующими признаками и логикой их взаимодействия. Очень характерен в этом плане феномен Н. В. Гоголя: в его русском художественном языке воплотилась украинская картина мира.

Главная особенность такого рода произведений – укорененность автора в данном историческом пространстве, когда он пишет «с Украиной в крови» (Б. Чичибабин). Русскоязычный писатель в Украине – что-то вроде «общающегося сосуда», ему присуща двойная культурная ориентация: и русская, и украинская. Полностью согласна в этом плане с Н. Р. Мазепой, которая в статье *Современная украинская русскоязычная поэзия: двойной контекст* пишет:

Ни у кого, конечно, не возникает сомнения, что, если поэт пишет по-русски, он владеет традициями русской культуры, ее опытом, он к ней непосредственно причастен. Без этого он по-русски просто не смог бы творить. Поэтому я считаю, что контекст в нашем случае должен быть двойным – русским и украинским¹⁵.

Анализируя стихотворения Л. Вышеславского, исследовательница находит в них, наряду с прямыми реминисценциями произведений русских авторов, наследование пантеизма украинских неоклассиков. Поэт, писатель при такой ориентации получает возможность одинаково отстраненно и одинаково сочувственно посмотреть на обе культурные системы – и, следовательно, на русскую и украинскую жизнь.

Конечно, «пограничный» план содержания – один из решающих критериев, но сигналом здесь, наверное, является все-таки не взаимодействие национальных мотивов, а их трактовка. Как пишет Ш. Маркиш, «каким бы ни было отношение к материалу, взгляд писателя – восторженный, скептический, даже откровенно ненавидящий – это всегда взгляд изнутри»¹⁶. То есть, украинская русскоязычная литература – это такая диалогичная ментальность текста, при которой украинский культурный контекст воссоздается изнутри, но при этом не превалирует над российским. Такую установку сформулировал Н. В. Гоголь в одном из писем: «...сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином»¹⁷.

¹⁵ Н. Р. Мазепа, *Современная украинская русскоязычная поэзия...*, с. 133.

¹⁶ Ш. Маркиш, *Русско-еврейская литература: предмет, подходы, оценки*, [в:] он же, *Непрошедшее время. Собрание сочинений*, т. III: *Русско-еврейская литература*, Будапешт: ELTE – MűMű 2021, с. 38.

¹⁷ Н. В. Гоголь, *Письмо А. О. Смирновой 24 декабря 1844 г.*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*: в 14 т., т. XII: *Письма, 1842–1845*, Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР 1952, с. 419.

Еще один важный критерий – критерий читателя, без которого литературный процесс просто невыносим. Здесь, по-видимому, надо говорить о двойной обращенности, ведь те же Е. Гребинка и Г. Квитка-Основьяненко по-разному обращаются к русскому читателю и к «любезным землякам».

И еще можно говорить, наверное, о своеобразии русского языка, синтаксический и интонационный строй его меняются, в него вводятся украинизмы, причем не просто как лексические единицы, а как структурные элементы культурного кода, порождающие определенное ассоциативное поле у связанного с данной культурой читателя. Например, ассоциативное поле украинизмов в поэзии Л. Н. Вышеславского описывает Н. Р. Мазепа в уже цитированной статье:

Он неизменно пишет «хата», когда в русском его стихотворении появляется сельский пейзаж. Но ведь хата – это космос, это замкнутый мир с устойчивыми признаками (белые стены, роспись, икона, рушник, глечик и т. д.). Эти ассоциации поэт рассчитывает вызвать у своего украинского читателя¹⁸.

Таким образом, специфика русскоязычной литературы Украины в самом общем виде можно определить ее причастностью сразу к двум восточнославянским культурам, соединением в одном авторе двух ментальностей, что, естественно, отражается в поэтике их произведений. Соединение это не может быть бесконфликтным, оно чревато внутренними противоречиями, которые кто-то преодолевает, а кто-то в конце концов вынужден выбирать.

Современные русскоязычные авторы (конец XX – начало XXI века)

Александр Мельник в статье *Русская лира в стенах Украины* на сайте *Эмигрантская лира* приводит чрезвычайно объемный перечень поэтов, пишущих на русском языке, – к сожалению, без какой-либо характеристики их творчества. Однако этот перечень выполняет свою задачу: он внушает ощущение, что поэзия на русском языке – явление в Украине не случайное, представленное множеством ярких творческих индивидуальностей.

Задача данной работы скромнее – объять необъятные просторы русского версифицирования в Украине невозможно. Поэтому я остановлюсь на небольшом количестве авторов, чье творчество, на мой взгляд, является

¹⁸ Н. Р. Мазепа, *Современная украинская русскоязычная поэзия...*, с. 137.

не только зрелым и ярким, но и заключает в себе те черты, которые раскрывают русскоязычную поэзию Украины как самостоятельное явление литературного пространства. Критерием выбора персоналий является прежде всего необходимость подчеркнуть разнонаправленность творческих поисков русскоязычных поэтов Украины, а также репрезентативность творчества данного автора для литературного процесса в Украине, то есть его неслучайность именно в этом контексте, и эстетические качества произведений. Так, творчество Бориса Херсонского ближе всего к неореализму своим стремлением не только к воспроизведению, но и анализу окружающего мира, своеобразным многоголосием. Произведения А. Кабанова относятся к постмодернизму (представление о мире как о родном и привычном хаосе, гибридная стилистика, цитаты и цитоны). Поэзия Дмитрия Бураго ближе всего к модернизму (традиция Б. Пастернака и О. Мандельштама). Борис Херсонский – не только поэт, но и эссеист, а также общественный деятель. Александр Кабанов – главный редактор украинского журнала о современной культуре *ШО*, который издавался на русском и украинском языке в Киеве с 2005 года и был вынужденно закрыт в мае 2022 г. из-за путинской агрессии против Украины. Дмитрий Бураго – не только поэт, но и издатель современной научной и художественной литературы, научно-художественного журнала «Collegium», художественного журнала «Соты», а также организатор конференций *Язык и культура* им. проф. С. Б. Бураго, на которых одинаково комфортно чувствуют себя и русисты, и украинисты, и филологи, и философы, и культурологи.

Патриархами современной русскоязычной поэзии Украины являются Борис Херсонский и недавно умерший Игорь Лапинский. **Бориса Херсонского** называют эпическим поэтом. Часто его стихотворения обращены в прошлое – иногда личное семейное, иногда народное историческое. Как пишет А. Штыпель, автор предисловия к сборнику Б. Херсонского *Семейный архив*, «это тексты с характерным лирическим тембром – но вникающие в сознание Другого и других, в колорит времен, в верования и иллюзии целых поколений»¹⁹. Безусловно, что большое влияние на его поэзию оказал И. Бродский – это чувствуется и по непременным анжабеманам, и по длинной, как бы разворачивающейся в своей мощи строке, и по внутренней сдержанности, кажущейся безэмоциональности. Не только И. Бродский, но и А. Пушкин, О. Мандельштам и другие авторы постоянно возникают в его произведениях в виде аллюзий, переосмысленных образов и идей. Одной из заметных граней в лирике Б. Херсонского являются стихи-биллингвы, то

¹⁹ А. Б. Штыпель, *Роман в стихах и повесть в письмах*, [в:] Б. Г. Херсонский, *Семейный архив*, Москва: Новое литературное обозрение 2006, с. 6.

есть написанные одновременно и по-русски, и по-украински, а в данном случае один язык естественно переходит в другой:

Начинается новая жизнь – *incipit vita nova* – латинское слово
входит в русский язык с добавкой «я» – но где та новизна?
Українською мовою «я» не потрібно, а чому – хто зна?
Наголос інший. Привіт, українська мово!
Шість років тому навчила мене руська весна.
Начинається новая жизнь – почалося нове життя.
З римою українською легко – буття, небуття, каяття.
а к русскому «жизнь» – складніше – ну, покажись,
эпоха, скорей – раздевайся, в койку ложись²⁰.

Эти стихи звучат несколько иначе, чем стихи Б. Херсонского по-русски. Они более открыты в проявлениях эмоций, они носят не столько медитативный, сколько суггестивный характер, выражая чувства рядом прихотливых ассоциаций.

Игорь Лапинский – в отличие от Б. Херсонского, его поэзия тяготеет к авангарду. Не случайно в юности он принадлежал к группе «Винницкие марфуты» («марксисты-футуристы»). Кроме него в эту группу входили Ефим Аптекман, Александр Ключев, Александр Филин. Марфуты собрали неопубликованные стихи украинских и русских поэтов-футуристов 20-х годов и, вместе со своими стихами, разместили их в самиздатовском альманахе *Инфаркт миокарда*, весь небольшой тираж которого был изъят на обысках КГБ.

Игорь Лапинский окончил консерваторию, и музыкальное образование, а также долгие годы работы музыкальным критиком повлияли на его творчество. Прежде всего, стихи И. Лапинского пронизаны своеобразной звукописью – не позднефутуристической и даже не хлебниковской. У него не просто звуки, а звукообразы, то есть он ощущает образность взятого самого по себе звука. Поэтому для него важно именно соединение образа со звуком помимо понятия. Восприятие слова как «звучащей среды» воплощает сущностную содержательность самой звуковой плоти слова: связи между явлениями он устанавливает на основании созвучия слов, их обозначающих:

²⁰ Б. Херсонский, «З римою українською легше: буття, небуття, каяття», «Интернет-газета Майдан» 18.09.2020, [электронный ресурс] <http://maydan.drohobych.net/?p=89963> [28.02.2023].

[...]

Несмышлёный смешной и смешимый
Сморщился Полишинель мышиный

Когда осеннее небо печалится
И льются звёзды в иной мир
Наши души зависают
Качаются
Словно нетопырь
Словно нетопырь²¹.

Кроме того, в произведениях И. Лапинского смещаются границы между стихами и прозой, а образы возникают в странной, нелогичной, но убедительной последовательности: такова логика сновидений, когда предметы расплываются, не доходя до границы сознания:

Шёл Данте
.....по пустой Флоренции.
По улицам тихим как вата в вате, по площадям беззвучным как смерть, завёрнутая в смерть.
Пулены без бубенчиков, без колокольчиков, без каблуков ступали неслышно по бульжникам
квадратным, округлым и треугольным.

Камни самые разные: синий мрамор, тут же обгоревший гранит, а рядом порфир огнеалый,
.....игольчатый кварц, затем огромный рубин.
Призраки Рая без света.
Ватные камни без эха²².

Безусловный лидер следующего поэтического поколения – **Александр Кабанов**. Стихи Александра Кабанова переведены на все основные европейские языки, а также на украинский, белорусский, грузинский, польский, нидерландский, финский, сербский, иврит. Для его стихов характерно чувство объемности сказанного, гармония внутреннего мира. Причем эта гармония не связана с поиском золотой середины,

²¹ И. Лапинский, *Далекие шестидесятые. Стихи*, [электронный ресурс] <http://www.codistics.com/sakansky/all/lapinsky/igor01.htm> [28.03.2023].

²² И. Лапинский, *Пинии Равенны*, «Соты» 2018, № 1, с. 143.

а наоборот – с доведением до предела, когда малейший шаг в сторону – фальшь, всякий раз умудряется этот шаг не сделать. В ряде стихотворений Александру Кабанову с блеском удалось придать ироническому повествованию трагическое звучание и не утратить при этом чувства меры. Крушение общественных идеалов и веры в справедливое обустройство жизни приводит Александра Кабанова к «тотальному» повествованию, когда невозможно разъять букет эмоций: плачет ли автор, негодует ли, или, может быть, иронизирует – все эмоции переживаются одновременно: «...в неё колючки и шипы, / Вот так и я – люблю свою эпоху, / И ты, моя эпоха, не шипи»²³. Одной из самых привлекательных черт поэтики Кабанова является афористичность. Например: «Феникс – многоразовая птаха», «Наш президент распят на шоколадном кресте», «Говорит и показывает Христос».

Творчество **Ирины Евсы** – харьковского поэта и переводчика, автора восьми книг стихов – сочетает трудносовместимые свойства: плотность деталей и достоверность звука, социальный протест и экзистенциальную глубину. Удивляет способность Ирины Евсы практически любой обыденный эпизод превратить в стихи, не впадая в фельетонную легковесность. При чтении этих стихов создается ощущение не просто важности, но самодостаточности мельчайших деталей:

Я хочу быть сухим китайцем с косичкой тощей,
с колокольчиком в горле (что за чудной язык!),
собирающим хворост в короткопалой роще,
перед тем, как заснуть, читающим Чжуан-Цзы;
[...]

и, вбирая ноздрями запах апрельской прели,
ни обиды в душе не взращивать, ни тоски,
иероглифом расплываясь на акварели,
выпускающим в сырость тонкие волоски²⁴.

Ирина Евса обладает способностью улавливать глубинные импульсы своей сложной эпохи, воспринимать ее всерьез, не ограничиваясь регистрацией поверхностных явлений. Советская реальность в ее стихах – реальность

²³ А. Кабанов, *На языке врага. Стихи о войне и мире*, Харьков: Фолио 2017, с. 55.

²⁴ И. Евса, *Трофейный пейзаж*, Харьков: ОКО 2006, с. 25.

исчезающая, она готова в любую минуту обнаружить свою фантомную сущность. Главный вопрос, звучащий в ее стихах: как было? (и как уже нет). Текучесть берегов мироздания – скрытый сюжет ее лирики:

Два рыбака по ночной реке
шли на одном плоту.
Первый курил, а второй в тоске
сплевывал в темноту.
Вспыхнули плоские фонари,
вызолотив лоскут
мыса. И первый сказал: «Смотри,
как берега текут!»²⁵

Ее воспоминания всегда несут в себе коррективы сегодняшнего дня, сюжет из недавнего прошлого излагается с использованием новейшего словаря: «В год больших свершений, сплошного штиля / вождь бровастый речи толкал на бис; / на экране плел паутину Штирлиц, / а меня заботливо пас гэбист»²⁶. Все это – почти случайные приметы времени, первое, что пришло на ум. Сами по себе они не подразумевают погружения в прошлое, но помогают автору иронически дистанцироваться от него.

И, наконец, самое младшее поколение. Прежде всего, это **Александр Моцар** – активный участник многих литературных фестивалей, который немало занимался и разнообразными экспериментальными проектами. Многие тексты этого автора основаны на маленькой истории, неожиданном сюжете, разворачивающемся по своеобразной логике абсурда:

– Я рисую облака в небе, –
Сказал мне один знакомый
без тени иронии.
Он был в этом как-то по-детски уверен.
Я знал, что он работает
истопником в крематории²⁷.

Поэтому много значит в данном случае тема стихотворения и ее житейские декорации. Чаще всего это – странные приключения жителей периферийных

²⁵ И. Евса, *Альменда*, Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого 2017, с. 199.

²⁶ Там же, с. 77.

²⁷ А. Моцар, *Бим и Бом и другие клоуны*, Днепропетровск: Лира 2013, с. 88.

районов, насыщенные непрезентабельным жильем, алкоголем, агрессией и вмешательством всяческих химер (в самом широком понимании последнего слова). Экстраординарные события А. Моцар показывает как совершенно будничные, а будничным сюжетам придает космический масштаб.

В стихотворениях **Дмитрия Бураго** слова следуют друг за другом не в логической последовательности и не в последовательности причудливых авторских ассоциаций. У Д. Бураго, как у М. Хайдеггера, «язык говорит», а автор, кажется, только наблюдает за этим процессом. Например, стихотворение под названием *Стих* начинается так:

Каким движением замечен?
 Какой разлукой опьянен?
 Из речи, разговорной речи,
 сорвавшись с губ, произнесен.

И потому, когда возникают для поэта «последние вопросы», то ответ на них коренится в языке:

Где ты, тело Мандельштама? Клюев где?
 Где поруганного храма встать звезде?
 Где бессилие в зачете перед злом?
 – В окончательном расчете с языком²⁸.

Русскоязычная поэзия Украины: ответы на вызовы сегодняшнего дня

Оптика войны, естественно, многое изменила в мире литературы. Впрочем, еще до войны в украинском обществе происходила дискуссия о десоветизации украинского культурного пространства, в связи с чем началась – и продолжается сейчас – кампания по демонтажированию памятников русским и советским деятелям культуры, по переименованию улиц, названных в их честь. Безусловно, борьба с памятниками для кого-то – сублимация военных действий, для кого-то – легкий способ демонстрации патриотизма. В такой ситуации сохранять спокойствие очень трудно. О драме русскоязычного автора в Украине сказала еще в 2016-м году Ирина Евса в одном из интервью:

²⁸ Д. Бураго, *Избранное*, Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго 2018, с. 137.

Поета, який живе в Харкові, пише російською, не прийнято питати, чи хотів би він, наприклад, переїхати до Києва? Мова, як правило, відразу ж заходить про Москву, так? Тобто він за визначенням – чужинець для країни, в якій, тим часом, народився і продовжує жити. І так, на жаль, було завжди. І до розпаду СРСР – також²⁹.

Сейчас, в стрессовой ситуации, для многих вся русская культура сводится к пропаганде рашизма, соответственно, и те, кто сейчас продолжает писать по-русски, – как минимум, агенты Кремля. Но гораздо важнее, что пишущие на русском языке в Украине действительно переживают сейчас трагедию: язык, на котором они пишут, стал орудием убийц, их перо запачкано кровью.

В этой ситуации некоторые авторы просто молчат – как, например, Дмитрий Бурого, Алексей Зарахович. Но большинство из них решают проблему кардинально и переходят на украинский язык – причем в основном не из-за конформизма, а именно по идейным соображениям или ощущая русский как язык врага.

Яркий пример – **Сергей Шелковый**, поэт из Харькова. Его стихи на русском отличаются глубиной философской мысли, пристальным и мужественным взглядом на мир, он – мастер очеловеченного пейзажа:

Травы живые, русалочки воды,
исповедальные очи природы,
ночью от смятого изголовья
к вам отлетают наши любви.
Вы затаили, лилейная тайна,
белую юность багрового Каина.
То, что в стихе не сбылось, не пропелось,
Вас осенило, озёрная светлость.
Мудрых лесов инфракрасные совы
выловят мышь ускользнувшего слова³⁰.

Источник этих стихов, насыщенных многообразными аллюзиями, возможно, в способности «сверхинтенсивного переживания культуры» (по выражению Лидии Гинзбург), когда все её явления и эпохи словно становятся мгновеньями собственной жизни поэта.

²⁹ И. Евса, *Літератори, які пишуть в Україні російською, – нічийні. Інтерв'ю з України*, [електронний ресурс] <https://rozmova.wordpress.com/2016/05/29/iryna-evsa/> [28.02.2023].

³⁰ С. Шелковый, *Листы пятикнижья*, Харьков: Майдан 1997, с. 238.

Стихи поэта на украинском языке совершенно иные. Из них совершенно исчезла философская созерцательность, лирическая медитация. Они выражают одно – уверенность в победе: «І ти встоїш, молитвена моя, / Вкраїно-пісне, / серце нездоланне! / Встоїш, хоч пекло у містах буя, / І сніг кривавий / На полях не тане»³¹.

Ия Кива – поэтесса из Донецка, переехавшая в Киев, как и многие дончане, была билингвальным автором. Однако после февраля 2022 года она почувствовала невозможность писать по-русски. В принципе, переход на украинский в ее стихах мало что изменил: в ритмическом отношении это тоническая система стихосложения с отдельными рифмующимися строчками (что очень удобно для переводчиков), по внутренней сути – трагическое мироощущение, постоянное предчувствие гибели, глубокая укорененность в культурной традиции – украинской, русской, еврейской:

на що дивляться очі мої – більше не знаю
 темрява в скронях витанцювує марші
 тягне носок мов білі папірці порожнечі
 і роздмухує думки змертвіле багаття
 все довкола палає – лише я не горю³².

Перешли на украинский также Ирина Береза, Ася Шевцова, Артем Сенчило и многие другие.

Продолжают писать на русском языке Александр Кабанов – о нем уже шла речь, **Ирина Карпинос**, а также **Ирина Иванченко**. О последнем авторе скажем отдельно. Это один из самых глубоких лириков сегодняшней Украины. Ее стихотворения прочно связаны с классической традицией. В них трагическое мироощущение проявляется сдержанно, через детали, которые автор видит четко и ярко, как бы взглядом тонущего. Кроме того, Ирина Иванченко – поэт с серьезным ощущением истории, понятным как движение времени, которое неизбежно разрушает прошлое – именно потому так бережно в ее стихах воссозданы исторические реалии и реалии текущей современности, которые тоже станут историческими:

Впереди зима, а запаса особо нет,
 и голодные птицы, как дроны, летают низко.

³¹ С. Шелковий, *Неісходиме*, Київ: Друкарський двір Олега Федорова 2023, с. 49.

³² І. Ківа, «Переміщуючи власне лице шахівницею смерті», [в:] *Поміж сирен. Нові вірші війни*, Харків: Віват 2022, с. 145.

Обесточен дом, но ещё остается свет
изнутри, и его хватает на самых близких.

И когда он войдёт – побеждающий мрак – в проём,
я скажу: спасибо, Боже, что шли вдвоём,
оттого что сетка морщин на лице моём
повторила карту боёв³³.

Общим моментом в стихах военного времени – независимо от языка – является парадоксальное воскрешение советской стилистики. Яркий пример – стихи Сергея Шелкового, о которых уже шла речь. В его произведениях последнего времени взгляд чрезвычайно сузился: они, начиная с марта 2022 года, выражают только две мысли, соединенные и варьируемые от стихотворения к стихотворению – любовь к Украине и уверенность в победе.

Само по себе это не хорошо и не плохо, но проблема в том, что автор как будто бы забыл о свойственном любому поэту выразить даже общепонятные чувства по-своему, оригинально: все здесь лежит на поверхности, что называется, общедоступно:

По Харкову скажені «гради» бють.
І з хижих літаків півтонні бомби
Рвуть мою землю. І звіряча лють
Перемагає все людське немов би;

Чорніє мій край від облуди і крові...
Та чуєш, як входить в невтомній любові
Наш Спас в підсвідомість тобі і мені –
В реалі хитким, у величному сні?³⁴

(цитаты можно было бы множить, но не стоит). К этому добавляется еще и странная для автора с опытом глухота: практически в каждой строке возникает тормозящее движение переживания скопление согласных.

³³ И. Иванченко, «Отгудела сирена, но длится пожарный вой», [в:] Год войны. Стихи поэтов Украины на русском языке, [электронный ресурс] <https://novayagazeta.eu/articles/2023/02/22/god-voiny-russkie-stikhi-poetov-ukrainy> [23.02.2023].

³⁴ С. Шелковий, *Неісходиме...*, с. 122.

Аналогичная ситуации в стихах А. Сенчило, который в русскоязычном варианте был самоуглубленным поэтом-созерцателем, теперь пишет практически лозунги:

Але живі і ми, і мова,
 І знає Богом даний світ:
 Допоки світом править Слово,
 Ніхто не змінить Заповіт.
 А доки небо вщент роздерте
 І не зшиваються кінці,
 В строю стоять живі, і мертві,
 І ненароджені бійці³⁵.

Тот же всплеск риторики – в стихах Ирины Карпинос:

И сколько горя и беды перемолоть?
 И кто сказал, что не судимы, что не в праве
 судить убийц и разжигателей войны –
 все те, кто пали под обстрелом и блокадой,
 чьи дни и ночи негодяем сожжены?
 Его давно уже в аду увидеть рады³⁶.

Примеры можно продолжать до бесконечности, однако, думается, это симптоматично – на самом деле советская культура у многих авторов, что называется, впитана с молоком матери и в стрессовой ситуации естественно проявляется. В данном случае перед нами – рецидив социалистического реализма, когда основными критериями художественности были доступность и – в ограниченных пределах – правдивость.

Понятно, что каждый автор сам выбирает язык творчества. И недопустимо, когда язык становится полем политических манипуляций. Хотя с другой стороны, в ситуации, когда мир резко разделился на своих и врагов, а разбираться с нюансами просто нет времени и ресурса, к сожалению, так происходит. Но, если посмотреть глубже, за каждым выбором стоят серьезные мировоззренческие мотивации. Уйти из языка, даже

³⁵ А. Сенчило, *Дні. Щоденник весни 24.02.2022*, Київ: Друкарський двір Олега Федорова 2022, с. 78.

³⁶ И. Карпинос, *От надежды до отчаянья*, [в:] *Год поэзии 2022*, Киев: Друкарський двір Олега Федорова 2022, с. 179.

ценой ухудшения качества текста, ценой утраты части читателей – необходимо, чтобы ни в малейшей степени не быть причастным к вражеской пропаганде, к убийству. Остаться в языке – тоже необходимо, для того, чтобы бороться, для того, чтобы доказать, что этот язык не превратился окончательно в язык ненависти. И тот, и другой выбор – трагичен. К чему это приведет – будет видно.

References

- Bakhtin, Mikhail M. *K filosofii postupka*. In: *Sobranie sochinenii*. Vol. I. Moskva, 2003: 7–68.
- Burago, Dmitrii. *Izbrannoe*. Kiev: Izdatelskii dom Dmitriia Burago, 2018: 137.
- Chernetsky, Vitaly. *Russophone Writing in Ukraine: Historical Contexts and Post-Euromaidan Changes*. In: *Global Russian Cultures*, Madison: Wisconsin University Press, 2019: 48–68.
- Evsa, Irina A. *Almenda*. Kyev: Yzdatelskyi dom Dmytryja Burago, 2017: 199.
- Evsa, Irina A. *Literatory, yaki pishut v Ukrayini rosiyskoyu, – nichiyini. Intervyu z Ukrayiny*. <https://rozmova.wordpress.com/2016/05/29/iryna-evsa/>
- Evsa, Irina. *Trofeynyi peyzazh*. Kharkov: OKO, 2006: 25.
- Gogol, Nikolai V. *Pismo A. O. Smirnovoi 24 dekabrya 1844 g.* In: *Polnoe sobranie sochinenii v 14 tomakh*. Vol. XII. Moskva–Leningrad, 1952: 411–421.
- Ivanchenko, Irina. «*Otgudela sirena, no dlitsya pozharnyi voi*». In: *God voiny. Stikhi poetov Ukrainy na russkom yazyke*. <https://novayagazeta.eu/articles/2023/02/22/god-voiny-russkie-stikhi-poetov-ukrainy>
- Kabanov, Aleksandr. *Na yazyke vruga. Stikhi o voine i mire*. Kharkov: Folio, 2017: 55.
- Karpinos, Irina. *Ot nadezhdy do otchayaniya*. In: *God poezii 2022*. Kiev: Drukarskii dvir Olega Fedorova, 2022: 179.
- Khersonskii, Boris. “Z rimoiu ukraïnskoïu legshe: buttia, nebuttia, kaiattia”. *Internet-gazeta Maidan* (18.09.2020). <http://maydan.drohobych.net/?p=89963>
- Kiva, Yja. “*Peremishhujuchy vlasne lyce shahivnyceju smerti*”. In: *Pomizh syren. Novi virshi vijny*. Harkiv: Vivat, 2022: 145.
- Kozlik, Igor V. “Istoriya russkoyazychnoi literatury Ukrainy: kakova ona?” *Raduga*. No. III (2006): 138–149.
- Krasnyashchikh, Andrei P. “Rosukrlit kak on est”. *Novyi mir*. No. 9 (2015): 173–197.
- Lapinskii, Igor. *Dalekie shestidesyatye. Stikhi*. <http://www.codistics.com/sakansky/all/lapinsky/igor01.htm>
- Lapinskii, Igor. “Pinii Ravenny”. *Soty*. No. 1 (2018): 143.
- Markish, Shimon P. *Russko-evreyskaya literatura: predmet, podkhody, otsenki*. In: *Neproshedshee vremya. Sobranie sochinenii*. Vol. III. Budapesht, 2021: 31–47.
- Mazepa, Natalya R. “Sovremennaya ukrainskaya russkoyazychnaya poeziya: dvoynoi kontekst”. *Raduga*. No. III (2006): 130–137.
- Melnik, Aleksandr V. “Russkaya lira v stepyakh Ukrainy. Ob ukrainskoi poezii na russkom yazyke”. *Emigrantskaya lira*. No. I (17) (2017). <https://emlira.com/1-17-2017/aleksandr-melnik/russkaya-lira-v-stepyakh-ukrainy>
- Mikhed, Pavel V. “Zametki k proektu ‘Istoriya ukrainskoi russkoyazychnoi literatury’”. *Raduga*. No. III (2006): 127–138.
- Motsar, Aleksandr. *Bim i Bom i drugie klouny*. Dnepropetrovsk: Lira, 2013: 88.
- Okara, Andrei N. “Zapakh mertvogo slova. Russkoyazychnaya literatura na Ukraine”. *Ex Libris. Sbornik rusko ukrainskoi kritiki*. No. 7 (28) (1998). <http://liter.net/ukr/crit-okara.html>

- Puleri, Marco. *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*. Firenze: Firenze University Press, 2016.
- Puleri, Marco. *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics*. Berlin, 2020.
- Rubins, Maria. *A Century of Russian Culture(s) "Abroad": The Unfolding of Literary Geography*. In: *Global Russian Cultures*. Madison: Wisconsin University Press, 2020: 21–47.
- Senchylo, Artem. *Dni. Shchodennyk vesny 24.02.2022*. Kyi'v: Drukars'kyj dvir Olega Fedorova, 2022: 78.
- Shelkovyi, Sergei. *Listy pyatknizhiya*. Kharkov: Maidan, 1997: 238.
- Shelkovyj, Sergei. *Neishodyme*. Kyi'v: Drukars'kyj dvir Olega Fedorova, 2023: 122.
- Shtypel, Arkadii B. *Roman v stikhakh i povest v pismakh*. In: B. G. Khersonskii. *Semeynyi arkhiv*. Moskva, 2006: 6.
- Uffelmann, Dirk. *Is There Any Such Thing as "Russophone Russophobia"? When Russian Speakers Speak Out Against Russia(n) in the Ukrainian Internet*. In: *Global Russian Cultures*. Madison: Wisconsin University Press, 2019: 207–229.

ТАТЬЯНА ПАХАРЕВА (TATYANA PAKHAREVA)

 <https://orcid.org/0000-0003-0718-7034>

Украинский государственный университет
им. Михайла Драгоманова
Кафедра мировой литературы и теории литературы
01601 Киев, Украина
ул. Пирогова 9
paharevata@ukr.net

ДВУАЗЫЧИЕ ПОЭЗИИ ЛЕОНИДА КИСЕЛЕВА В ДИАЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

THE BILINGUAL POETRY OF LEONID KISELEV IN THE DIALOGICAL ASPECT

This article addresses the phenomenon of bilingualism in the poetry of Leonid Kiselev (1946–1968), which is analyzed as the basis for the internal dialogic nature of the Kyiv poet's lyrics. The immanent dialogism of Kiselev's poetic thinking is already manifested at the level of the lexical-syntactic organization of his poems (the abundance of interrogative constructions, addresses to a conventional interlocutor, etc.). But conceptually significant for Kiselev was the dialogue with poets of all times and countries, among whom the Kiev poet chose his like-minded people and teachers, such as Taras Shevchenko, Osip Mandelstam, and Pavlo Tychyna. The article analyzes various ways of conducting poetic dialogue between Kiselev and these and other poets, often realized in a bilingual mode. It has been revealed that the interaction of Ukrainian and Russian linguistic and literary contexts in his poems is carried out with the help of bilingual verbal constructions (for example, the symmetrical use of Russian and Ukrainian equivalent prepositions in the poem *The Tale of Igor's Campaign*); Ukrainian epigraphs to poems written in Russian; allusions (for example, a politically charged allusion to Nikolai Gumilyov's poem *Worker*, which is read in the process of back-translating a line of Kiselev's Ukrainian-language poem into Russian); and figurative dialogical exchanges between Kiselev's own poems written in Ukrainian and Russian.

Keywords: Leonid Kiselev, poetry, dialogue, bilingualism, allusion, intertext

Статья обращается к феномену билингвизма поэзии Леонида Киселева (1946–1968), который проанализирован как основа внутренней диалогичности лирики киевского поэта. Имманентный диалогизм поэтического мышления Киселева проявляется уже на уровне



Received: 30.10.2023. Verified: 27.11.2023. Accepted: 28.11.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

лексико-синтаксической организации его стихов (обилие в них вопросительных конструкций, обращений к условному собеседнику и т. п.). Но концептуально значимым для Киселева был диалог с поэтами всех времен и стран, среди которых киевский поэт выбирает своих единомышленников и учителей, таких как: Тарас Шевченко, Осип Мандельштам, Павло Тычина. В статье проанализированы разнообразные способы ведения поэтического диалога Киселева с этими и другими поэтами, часто реализующегося в двуязычном модуле. Выявлено, что взаимодействие украинского и русского языковых и литературных контекстов в его стихах осуществляется с помощью билингвальных словесных конструкций (например, симметричное употребление русских и украинских эквивалентных предлогов в стихотворении *Слово о полку Игореве*); украинских эпиграфов к написанным по-русски стихам; аллюзий (например, политически окрашенная аллюзия на стихотворение Николая Гумилева *Рабочий*, которая прочитывается в процессе обратного перевода строки украиноязычного стихотворения Киселева на русский язык); образных диалогических перекличек между написанными по-украински и по-русски стихами самого Киселева.

Ключевые слова: Леонид Киселев, поэзия, диалог, билингвизм, аллюзия, интертекст

Творчество Леонида Киселева¹, одного из ярчайших киевских поэтов-«шестидесятников», чья короткая жизнь была оборвана лейкемией, представляет собой по-своему уникальный случай поэтического билингвизма. Еще с отрочества начав писать стихи на русском языке, в последний год жизни он перешел в своей поэзии на украинский, так что все пишущие о нем² просто обречены снова и снова пытаться найти

¹ Леонид Киселев (1946–1968) родился в семье известного киевского писателя В. Киселева, и кругом его общения с отрочества стал круг украинских интеллектуалов–«шестидесятников», в который входили И. Дзюба, И. Драч, Д. Затонский, М. Петровский, Ю. Щербак и др. В эпоху «оттепели» в киевском пространстве ощущение освобождения от гнета сталинской диктатуры и известные оптимистические ожидания были с самого начала омрачены не прекращавшейся борьбой властей с украинским «буржуазным национализмом», так что разделение литературы на «разрешенную» и «написанную без разрешения» (по определению любимого поэта Киселева О. Мандельштама) сохраняло свою остроту в украинском культурном пространстве даже в самые «безоблачные» оттепельные годы, лишая «шестидесятников» того круга, куда входил также и Киселев, каких-либо политических иллюзий. Этими обстоятельствами культурной жизни Киева 1960-х годов во многом объясняются такие черты поэтического мира Киселева, как постоянное обращение к образу Тараса Шевченко как символу украинского «самостоянья» и сопротивления гнету и царской, и советской власти; подчеркивание преемственности своей поэзии по отношению к творчеству репрессированного Мандельштама и манифестарные аллюзивные отсылки в своих стихах к текстам русской поэзии, «написанным без разрешения»; выстраивание своего лирического образа в поэзии в логике солидаризации с жертвами, и в этом контексте жертвенная судьба Украины и жертвенные судьбы уничтоженных террором русских поэтов стоят в поэзии Киселева в одном ряду. Сказанное призвано пояснить изложенную далее в статье мысль о диалогичности поэзии Киселева и, в частности, о русско-украинском культурно-языковом диалоге в его стихах.

² См., в частности: И. Дзюба, *Леонід Кисельов з другої половини двадцятого віку*, [в:] Л. Кисельов, *Тільки двічі живемо... Вірші, проза, спогади про поета*, упоряд. С. Кисельов, Київ: Дніпро 1991, с. 27–28; Д. Затонский, *Леня Киселев*, [в:] Л. Кисельов, *Тільки двічі живемо...*, с. 375–376; М. Петровский, *Леонид Киселев – легенда и быль*, [в:] он же, *Городу и миру:*

объяснения и интерпретации такой – не перемене, а скорее переакцентировке национально-языковой идентичности поэта в его предсмертный период. Трудно в связи с этим не вспомнить об исчерпывающе описанной Б. Пастернаком в *Охранной грамоте*:

[...] из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать последним годом поэта. [...] ...когда вдруг в одно перерожденное, расширившееся сердце сливаются отклики, давно уже шедшие из других сердец в ответ на удары главного, которое еще живо, и бьется, и думает, и хочет жить. Что множившиеся все время перебои наконец так учащаются, что вдруг выравниваются и, совпав с содроганиями главного, пускаются жить одною, отныне равноударной с ним жизнью. [...] И вместе с сердцем смещаются воспоминанья и произведенья, произведенья и надежды, мир созданного и мир еще подлежащего созданию³.

Пастернаковское «расширившееся сердце» поэта, словно вышедшее за собственные границы, коррелируя с уже накопленными ранее поэзией метафорами поэта-колокола, поэта-эха, обращает не только к загадке поэтического творчества на пороге смерти, но и к контексту диалогичности поэтического слова как такового, всегда резонирующего и с общенародной памятью (Вяч. Иванов говорил о поэте как «органе народного воспоминания»), и с голосами других поэтов в пространстве «мирового поэтического текста».

Но, кроме имманентной «всемирной отзывчивости» поэзии, в случае Киселева нужно говорить и о присущей именно ему постоянной диалогической интенции поэтического слова, когда практически каждое стихотворение – это реплика в диалоге, дружеская или полемическая, лирическая или уничтожающе-разоблачительная: «Вы не пытались проследить, / Куда бежит ручей?» – начинает диалог с читателем 13-летний поэт и дальше продолжает его не только с читателем, но и с чужими окнами, у которых нужно спросить позволения, чтобы написать о них, с прохожими, с любимой женщиной, с бессонницей, с соседом по больничной палате, с чертом. Даже лексико-синтаксическая организация поэтической речи Киселева подчеркнута диалогична благодаря обилию обращений и вопросительных реплик, а отдельной приметой «киселевской» интонации становится начало предложения или всего стихотворения со слова «говорят», так что дальнейший текст выглядит ответом (нередко полемическим) некоему общепринятому

Киевские очерки, изд. 2-е, перераб. и доп., Киев: Издательский дом А+С; Издательство Дух і Літера 2008, с. 392–395.

³ Б. Пастернак, *Охранная грамота*, [в:] он же, *Собрание сочинений*, Москва: Художественная литература 1991, т. 4, с. 231–232.

или представленному как таковое суждению: «Говорят, будто ночь за ночью / Он царапается в мавзолей»⁴, «Говорят, границу Сан-Марино / Обвели известкой» (с. 102), «Говорят, все песни спеты» (с. 104).

Но главными собеседниками в поэзии Киселева предстают поэты и их стихи, так что и самопознание, и осмысление мира, и утверждение своих «символов веры» и нравственных императивов очень часто в стихах Киселева облекается в открыто цитатный или имплицитный диалог с Мандельштамом и Шевченко, Анненским и Гумилевым, Тычиной и Маяковским. В стихотворении «Не верю в братство физиков, хотя...» (также насквозь диалогичном, поскольку оно представляет собой и реплику поэта в модном в 1960-х гг. споре «физиков и лириков», и полемическое высказывание по отношению к пьесе Ф. Дюрренматта *Физики*, которая с начала 1960-х гг. уже ставилась в театрах в СССР, и к вышедшему в 1962 г. фильму М. Ромма *Девять дней одного года*, в котором как раз в высоком романтически-трагедийном ключе изображено «братство физиков»), Киселев прямо декларирует свою нацеленность на диалог со всей мировой поэзией как не столько эстетический, сколько моральный выбор:

Нам не помогут физики.
 Но верю
 В другое братство. Часто и охотно
 Я перелистываю фолианты
 И тоненькие томики стихов.
 И радостно мне слушать переключку
 Поэтов всех народов, всех времен (с. 199).

Это поддержание звучания хора мировой поэзии тем важнее, что в современном мире «голоса поэтов затихают», заглушенные «радио», так что обретаемые через строки стихов «идеи / Добра и правды, света и любви» могут вскоре остаться в забвении. И поэзия Киселева неустанно говорит с поэтами всех времен и стран, вливаясь в звучание этого лирического «хора» в эпоху «физиков», но особенно громко его голос резонирует с головами украинских и русских поэтов.

Нам уже доводилось писать об интертекстуальности поэзии Киселева, в том числе и о русско-украинском межъязыковом взаимодействии в его

⁴ Л. Кисельов, *Тільки двічі живемо... Вірші, проза, спогади про поета*, упоряд. С. В. Кисельов, Київ: Дніпро 1991, с. 86. Стихи Л. Киселева цитируются далее в статье по этому изданию с указанием страниц в тексте в круглых скобках.

стихах⁵, поэтому до известной степени данная статья выступает продолжением уже начатого, однако хотелось бы не только добавить к ранее имевшимся наблюдениям на эту тему новые, но, прежде всего, точнее раскрыть специфику диалогичности самого поэтического мышления Киселева.

Нет сомнений, что эта диалогичность в огромной степени сформировалась ситуацией естественного билингвизма, характерной для Киева и его интеллигентской среды: как пишет М. Петровский, «в условиях киевского билингвизма культурное существование вообще возможно лишь в том случае, если оно протекает в лоне обоих языков одновременно»⁶. Одновременность и изначальность присутствия в поэтическом сознании Киселева обоих языков, казалось бы, опровергается резкостью перехода его поэзии с русского на украинский в последний год жизни, однако анализ его русскоязычной лирики выявляет многочисленные знаки присутствия украинского культурно-языкового слоя в ткани написанных на русском стихов – и наоборот, в его украиноязычной лирике обнаруживается аллюзивный план русской поэзии, сигнализирующий о том, что она не была вычеркнута из мира поэта, и его переход на украинский – это не отказ от одного культурно-языкового контекста в пользу другого, а достраивание органично двуязычного художественного мира до состояния гармоничного равновесия обеих его частей и, тем самым, его завершенности, полноты, потребность осуществления которой в случае Киселева была обострена ожиданием скорой кончины.

Рассмотрим наиболее показательные проявления русско-украинского языкового диалога в стихах поэта, подтверждающие сформулированное выше видение его поэтического билингвизма.

Впервые эхо двуязычия слышно в переложении начала *Слова о полку Игореве*, написанном Киселевым в 1959 г., где поэт в рамках одного предложения играет русскими и украинскими эквивалентными предлогами **про/о** и **за/по**: «Мы споем про князев клич орлиный / И о пленных половецких девах. / И не за Бояном – по былинам / Начинаться нашему напеву» (с. 35). Вряд ли тринадцатилетний автор этих строк вкладывал в симметрию двуязычных оборотов, идеально выдержанную здесь, некую концептуальную идею о *Слове...* как истоке обеих литератур – и русской, и украинской, либо о языке, на котором создано *Слово...*, как таком, на основе которого впоследствии развились и украинский, и русский. Однако в этом двуязычном построении уже сказалась глубокая культурно-языковая интуиция Киселева, его чуткость к уловлению межкультурных «рифм» и та органичная,

⁵ Т. Пахарева, *Леонид Киселев на перекличке поэтов*, [в:] *Благородний вимір наукового подвижництва: збірник наукових праць*, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наукова думка 2012, с. 166–176.

⁶ М. Петровский, *Леонид Киселев...*, с. 392.

основанная на киевском билингвизме диалогичность его поэзии, которая нас интересует.

Далее обратим внимание на украинские эпитафии к его стихам, написанным на русском языке – в частности, это эпитафии из П. Тычины к стихотворениям «Луна позолотила иней...» и «Проклятый век. Поэты в нем ютятся...» Здесь диалог языков реализуется буквально через композиционную структуру «эпитафия – текст стихотворения», в которой диалогическое единство и в то же время автономность русского и украинского языковых миров реализуются через специфическую нераздельность-неслиянность эпитафии и основного текста.

Но в языковой ткани стихотворения «Проклятый век. Поэты в нем ютятся...» благодаря эпитафии присутствует не только украинский, но и грузинский язык, и украинско-грузинское двуязычие стихотворения Тычины, вторая строфа которого послужила эпитафией Киселеву, в целом размыкает языковые границы его текста, реализуя на лингвистическом уровне дорогую для Киселева мысль о всемирном братстве поэтов всех времен и стран, единых перед лицом «проклятого века» (всегда проклятого, будь то XVIII или XX век), который поэта «за шиворот хватает / И тащит не на форум – на допрос, / На плаху, на костер, на гильотину» (с. 194).

Более показательным с точки зрения именно украинско-русского межъязыкового диалога выглядит пример стихотворения «Луна позолотила иней...», которое представляет собой лирическую рефлексию на стихотворение Тычины «О панно Инно...» Лирический герой Киселева словно отождествляется с героем стихотворения Тычины, и такая субъектная двойственность подчеркивается чуть ли не демонстративной двойственностью пространства в произведении Киселева, в первой строфе которого угадывается одинокая комната с окном, залепленным инеем, где лирический герой в тишине слышит «красивое девичье имя», а во второй строфе это имя уже долетает до его слуха «сквозь стук ирпенской электрички» и «сквозь смех товарищей» (с. 158). Внутреннее единство с героем стихотворения Тычины подчеркивается и символическим «присвоением» строк украинского поэта с помощью их перевода в конце стихотворения Киселева – приведенные в эпитафии по-украински, в конце эти строки даны в киселевском переводе на русский: «О Инна, дорогая Инна, / Я здесь один. Снега» (с. 158). Впрочем, Киселев в своем стихотворении не только переводит, но и контаминирует разные варианты зачина стихотворения Тычины, которое можно встретить и в варианте первой строки «О панно Инно, панно Инно» (и этот вариант выбран Киселевым в эпитафии), и в варианте «О любя Инно, ніжна Инно!»⁷ (и к нему отсылает перевод в финальных строках стихотворения Киселева). Представляется, что такая игра

⁷ П. Тычина, *Поетії*, Київ: Радянський письменник 1977, с. 37.

вариантами стихотворения Тычины, заставляющая его текст «двоиться», тоже поддерживает эффект своеобразной «нераздельности-неслиянности» и двуипостасного лирического субъекта, и лирического пространства, и самого текста в его как художественной, так и языковой (оригинальной украинской и переводной русской) двойственности.

Особенной тонкостью и мастерством в создании украинско-русского диалогического контекста отличаются некоторые стихи Киселева, написанные на украинском языке, где аллюзия, открывающаяся через перевод с одного языка на другой, создает целые смысловые пласты. Например, такая аллюзия может выступать в качестве средства формирования эзопова языка. Именно таким образом переведенная на украинский язык цитата из стихотворения Н. Гумилева *Рабочий* функционирует в стихотворении «В зорянім серпневім павутинні...» («В августовской звездной паутине...»), комментируя которое, позволим себе обширную автоцитату:

На первый взгляд, оно представляет собой нетипичный для Киселева случай более чем лояльного воспевания знаменитой ленинской простоты (текст... заканчивается словами: «Бо у справжній лєнінськїй поставї / Рис монументальності нема»). Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что в «серпневім павутинні» смыслового пространства этого стихотворения за «разрешенной» фигурой вождя революции сквозит «написанная без разрешения» тень его жертвы. Описание Ленина в стихотворении Киселева выглядит так: «І до нас простує на екрані / Невисокий літній чоловік». Переведем эти строки на русский, и во второй из них получим дословную цитату из *Рабочего*: «...Невысокий старьй человек». Дополнительной маскировкой цитаты становится здесь «ложнопереводческий» ход – «чоловік» переводится с украинского как «мужчина», но для читателя, знакомого с текстом Гумилева, киселевская строка прочитывается в нужном ключе. В итоге «чужие» получают невинную фразу о «невысоком пожилом мужчине», а «свои» – дерзкую отсылку к запрещенному поэту, которая ретроспективно, возвращая от финала текста вспять, полностью «перекодирует» смысловой план стихотворения. Представляется, что дополнительной подсказкой, позволяющей опознать спрятанную в перевод цитату, служит сохранение в стихотворении Киселева размера *Рабочего*. Возможно, подсказкой к поиску гумилевского следа в стихотворении «В зорянім серпневім павутинні...» является и ничем особенно не мотивированное указание на август в первой строке. Если вспомнить, что именно в августе Гумилев был расстрелян, то эта деталь явственно начинает восприниматься как ключ к гумилевскому реминисцентному плану, так что в итоге композиция стихотворения выстраивается как движение подтекста от подсказки в первом стихе к почти открытой цитате [в последнем стихе второй строфы]⁸

В итоге, если продолжить цитату, Ленин в стихотворении Киселева, стоя за фигурой гумилевского рабочего, предстает, фактически, обвиняемым

⁸ Т. Пахарева, *Леонід Киселев на перекличке поетов...*, с. 173–174.

в гибели поэта: «Это сделал... / Невысокий старый человек». О том же, что *Рабочий* находился в кругу актуального чтения Киселева, свидетельствует прямая отсылка к этому стихотворению в другом его тексте – в той части насквозь цитатной «злой поэмы» *Осип Мандельштам*, которая озаглавлена *Русская поэзия*: «Дайте пулю Гумилеву, / Сам предвидел, сам просил» (с. 229).

Представляется, что тонкую комплексную аллюзию как на русскую, так и на мировую поэтическую традицию содержит и написанное уже в преддверие смерти четверостишие *Осінь*:

Така золота, що нема зупину,
Така буйна – нема вороття.
В останніх коників, що завтра загинуть,
Вчуся ставленню до життя (с. 277).

Конечно, освещенное траурным светом реального, а не условно-лирического прощания с жизнью, это стихотворение как будто сопротивляется «вчитыванию» в него интертекстуальных изысков, однако, помня о всегдашней страстной обращенности Киселева к диалогу с поэтами «всех народов, всех времен», не можем не заметить того длинного ряда поэтических кузнециков, который открывается за его «останніми кониками». Здесь и «богам подобный» кузничек-поэт Анакреонта, чья жизнь продлилась в бесчисленных переводах и переложениях поэтов позднейших эпох, и счастливый своей свободой кузничек Ломоносова, и кузнички Хлебникова, Заболоцкого, Олейникова, которые тоже, как у Киселева, предстают – каждый в своем роде – образчиками отношения к жизни, которому можно поучиться. «Последние кузнички, что завтра погибнут», но сейчас имеют мужество жить как ни в чем ни бывало, не только становятся в четверостишии Киселева воплощениями кратковременности жизни и стоического отношения к своей обреченности на раннюю гибель, но и, благодаря аллюзии на символику образа кузничка в мировой поэзии, актуализируют мысль об обреченности именно поэта, у которого в этом мире, по всегдашнему убеждению Киселева, в любые времена и в любых обстоятельствах очень мало шансов прожить «долгую счастливую жизнь». Таким образом, «анакреонтическую мифологию поэта-цикады – любимца Муз, избранника судьбы, посредника меж миром горним и дольным»⁹ – Киселев дополняет смыслом обреченности

⁹ Н. Ильинская, *Анакреонтический мотив цикады / кузничка в поэзии Булата Окуджавы*, [в:] *Русская литература. Исследования*. Сборник научных трудов, редкол. А. Мережинская и др., Киев: Логос 2012, с. 4–12.

на раннюю смерть – в том числе, и обреченности поэта, так что кузнечик предстает не только любимцем богов, но и «жертвой утренней», как бы скептически ни относиться к этой мифологеме в применении к Киселеву¹⁰.

Надо сказать, что кузнечики встречаются и в русскоязычной лирике Киселева. В стихотворении «Из сада в дом попадают кузнечики...» 1963 г. кузнечики оказываются в «зеркальной» шутивно-драматичной ситуации по сравнению с обреченными на гибель кузнечиками позднего четверостишия: здесь, спасенные девочкой, собравшей их и вынесшей обратно в сад, «взволнованно и бессвязно / Другим и родственникам кузнечики / О длинноногой богине рассказывают» (с. 112). Таким образом, благодаря переключке между образами кузнечиков в русскоязычном и в украинскоязычном текстах поэта создается еще одна межъязыковая диалогическая отсылка – на сей раз уже внутри авторского контекста поэзии Киселева.

И эта автоотсылка не одинока. Например, выразительно переключаются друг с другом через метафору езды/бега по месяцам календаря написанные по-русски и по-украински стихотворения, между которыми пролегает дистанция в пять лет. В написанном в 1963 г. «Август – как пирог на скатерти...» движение во времени осмысливается мажорно, в смысловой парадигме будущего, которую формирует, прежде всего, образ маленького мальчика, предлагающего матери: «Давай на августе поедем». Это будущее исполнено надежд, его ожидание радостно («день по-августовски радостный»), так что стремительное движение во времени ассоциируется со свободой и легкостью: «...поехали на августе / В сентябрь, в октябрь – куда захочешь» (с. 99). И совсем иным, трагедийным ожиданием наполнено стихотворение 1968 г. «Ти полинеш сиза, наче птах...», где тот же метафорический бег по месяцам – это уже грозная «fuga temporum», разлучающая с жизнью:

Ти полинеш сиза, наче птах,
Твій полинний присмак вабить серце.
Ти по липню вибіжеш у серпень,
мов по линві, бгаючи мій страх.

Питиму розлуку, як вино,
І колись, блідим зимовим ранком,
Чорний птах, сумний, немов прочанка,
Тихо сяде на моє вікно (с. 264).

¹⁰ Такой скепсис, в частности, совершенно справедливо высказывает М. Петровский. См.: М. Петровский, *Леонид Киселев...*, с. 378–379.

Подытоживая, отметим, что проанализированные примеры взаимодействия украинского и русского языковых и поэтических контекстов в лирике Киселева, как представляется, дают возможность говорить о внутренней диалогичной субъектной организации его поэзии, основанной не только на той лирической субъектной разомкнутости, которую описывает классическая формула «все во мне – я во всем», но и на имманентном билингвизме киевского поэта «из второй половины двадцатого века» (с. 150).

References

- Dziuba, Ivan. *Leonid Kyselov z druhoi polovyny dvadtsiatoho viku*. In: L. Kyselov. *Tilky dvichi zhyvemo... Virshi, proza, spohady pro poeta*, ed. S. Kyselov. Kyiv: Dnipro, 1991: 9–28.
- Ilinskaya, Nina. *Anakreonticheskii motiv tsikady / kuznechika v poezii Bulata Okudzhavy*. In: *Russkaya literatura. Issledovaniya: Sbornik nauchnykh trudov*, ed. A. Yu. Merezhinskaya et al. Kiev: Logos, 2012. Vol. 16: 4–12.
- Kyselov, Leonid. *Tilky dvichi zhyvemo... Virshi, proza, spohady pro poeta*, ed. S. Kyselov. Kyiv: Dnipro, 1991.
- Pakhareva, Tatyana. *Leonid Kiselev na pereklichke poetov*. In: *Blahorodnyi vymir naukovoho podvyzhytstva: zbirnyk naukovykh prats / NAN Ukrainy, In-t I-ry im. T. H. Shevchenka*. Kyiv: Naukova dumka, 2012: 166–176.
- Pasternak, Boris. *Okhrannaya gramota*. In: *Sobranie sochinenii*. Vol. 4. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1991.
- Petrovskiy, Miron. *Leonid Kiselev – legenda i byl*. In: *Gorodu i miru: Kievskie ocherki*, izd. 2-e, pererab. i dop. Kiev: Izdatelskii dom A+C; Izdatelstvo Dukh i Litera, 2008: 377–395.
- Tychyna, Pavlo. *Poezii*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1977.
- Zatonskyi, Dmytryi. *Lenia Kyselov*. In: L. Kyselov. *Tilky dvichi zhyvemo... Virshi, proza, spohady pro poeta*, ed. S. Kyselov. Kyiv: Dnipro, 1991: 371–377.

EWA SADZIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-2045-8310>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
ewa.sadzinska@uni.lodz.pl

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA

 <http://orcid.org/0000-0002-3380-5396>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl

СПЕКТАКЛЬ 3STRS ЛЮКА ПЕРСЕВАЛЯ ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

3STRS BY LUK PERCEVAL. READING EXPERIENCE

This article seeks to interpret the performance *3STRS* by the Belgian director Luk Perceval, taking into account the poetics of Anton Chekhov's plays. Attention is drawn to the preservation or omission of individual scenes, motifs, and dialogues, and to the spatial and temporal characteristics of the performance, the semantics of the title and the techniques used. Perceval's heroes are in a hall, surrounded by glass walls that crush, double, reflect and expose the hidden essence of their tragic life. The tragic situation of the characters is enhanced by the sparse decoration, as well as music based on samples. The intensification of the ugly, the lack of logic in the development of events, the unmotivated actions of the characters, the presence of a psychological vacuum, the inability of the characters to achieve mutual understanding, and the tragic ending bring Perceval's interpretation closer to the theater of the absurd. Chekhov's play is an impetus for the director to think about the topic of old age, not only personally, but also more generally, such as the aging of the European



Received: 15.06.2023. Verified: 2.11.2023. Accepted: 5.11.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

continent, migrants, euthanasia, low fertility, and the approach of a global catastrophe, as well as loneliness and the absurdity of existence, the inability of people to communicate etc.

Keywords: re-interpretation of the classics, *Three Sisters*, Anton Chekhov, 3STRS performance, Luk Perceval

В статье делается попытка прочтения спектакля 3STRS бельгийского режиссера Люка Персеваля с учетом поэтики Антона Чехова. Обращается внимание на сохранение или сокращение отдельных сцен, мотивов, диалогов, пространственную и временную характеристику спектакля, семантику заглавия и использованные приемы. Герои Персеваля находятся в зале, окруженные стеклянными стенами, которые дробят, удваивают, отражают и обнажают скрытую суть их трагической жизни. Трагизм положения героев усиливают скудные декорации, а также музыка, основанная на семплах. Нагнетание безобразного, отсутствие логики в развитии событий, немотивированность действий персонажей, наличие психологического вакуума, неспособность персонажей к взаимопониманию, трагический финал сближают интерпретацию Персеваля с театром абсурда. Пьеса Чехова является для режиссера толчком к размышлениям на тему старости, не только в личном, но и более общем плане старения европейского континента, тему эмигрантов, эвтаназии, низкой деторождаемости, приближения глобальной катастрофы, а также одиночества и абсурдности существования, неспособности людей к коммуникации.

Ключевые слова: переосмысление классики, *Три сестры*, Антон Чехов, спектакль 3STRS, Люк Персеваль

Спектакль 3STRS был поставлен совместно с TR Варшава и Национальным Старым Театром им. Хелены Моджеевской в Кракове¹. Это была первая работа Люка Персеваля² с польской труппой актеров. Премьера состоялась сразу после локдауна – 21 мая 2021 г. в Кракове, затем в 20 июня в Варшаве. В октябре того же года спектакль показали на XVII Международном фестивале приятных и неприятных искусств в Лодзи. За этот спектакль бельгийскому режиссеру была присуждена премия им. Конрада Свинарского как лучшему режиссеру сезона 2020–2021³.

Особенностью творческого метода Персеваля является стремление к эксперименту, постоянному поиску в целях сохранения «естественности» драматического действия, отрицание пафоса. Вместо визуальной красоты

¹ Авторы статьи выражают свою благодарность Роману Павловскому (Roman Pawłowski), сотруднику театра TR Варшава и соавтору сценария за доступ к архивным записям спектакля.

² Люк Персеваль (Luk Perceval, р. 1957) – один из самых замечательных современных театральных деятелей, бельгийский театральный режиссер и актер, основатель (вместе с Ги Жустеном) театра «Компания голубого понедельника» (Blauwe Maandag Compagnie, BMC). В 1998–2005 годах он был режиссером Национального театра Антверпена. Режиссер много гастролирует, работает с международным составом труппы, принимает участие в театральных фестивалях в разных странах мира.

³ [Электронный ресурс] <https://trwarszawa.pl/news/nagroda-im-konrada-swinarskiego-dla-luka-percevala/> [12.06.2023].

в спектаклях режиссера – уродливая, обнаженная натура, контраст драматического нагнетания, истерики, иронии и фарса⁴. Среди его работ радикальные интерпретации *Отелло* Уильяма Шекспира, *Пиноккио* Карло Коллоди, *Дон Кихота* Мигеля де Сервантеса, *Детей солнца* Максима Горького и др., а также спектакли по пьесам Антона Чехова: *Чайка*, *Иванов*, *Дядя Ваня*, *Платонов*, *Вишневый сад* и 3STRS.

Очевидно, что Персеваль испытывает особый интерес к творчеству Антона Чехова. Он считает его бессмертным и универсальным. Современный зритель может узнать себя в героях Чехова⁵. К пьесе *Три сестры* Персеваль обратился в последнюю очередь. Он долгое время медлил с постановкой, в основном из-за убеждения, что мечта сестер переехать в Москву современному человеку, живущему в эпоху глобализации, свободного передвижения и открытых границ, покажется непонятной и мало убедительной⁶. Сомнения режиссера позволила разрешить работа голландского психолога Доуве Драйсмы *Фабрика ностальгии* (*Draaisma*), в которой он исследовал основы и механизмы человеческой памяти⁷. Ученый замечает, что, начиная с XX века, чувство ностальгии привело к серьезному заболеванию общества, к психическому расстройству. Именно на теме разрушительной силы ностальгии построен спектакль Персеваля.

Цель настоящей статьи – рассмотреть спектакль Персеваля, выявить его связи с поэтикой чеховской пьесы, а также подчеркнуть своеобразие интерпретации.

Персеваль оставил конструкцию чеховской пьесы, однако сократил ее текст, реформировал ее лексику, отказался от некоторых героев. В спектакле Персеваля с момента, когда Прозоровы покинули Москву, прошло

⁴ Подробнее о деятельности Персеваля и его методах работы см.: T. Irmer, *Luk Perceval. Theater und Ritual*, Berlin: Alexander Verlag 2013.

⁵ Т. Джурова, *Дядя Ваня*, «Петербургский театральный журнал» 2006, № 4 (46), [электронный ресурс] <https://ptj.spb.ru/archive/46/festivals-46/dyadya-vanya/> [12.06.2023].

⁶ Новое звучание спектакль Персеваля приобрел после нападения российских войск на Украину. В постановках спектакля после 24 февраля Москва в репликах героев заменена Киевом. Таким образом, разрушенная войной украинская столица становится символом утраченного рая, по которому тоскуют сегодня герои. Решение ввести изменения в текст чеховской драмы было единогласно принято и актерами, и режиссером. Это их своеобразный протест против страны-агрессора и заодно акт солидарности с Украиной. См. заявление от 11 марта 2022 г., размещенное на сайте Старого Театра им. Хелены Моджеевской в Кракове: [электронный ресурс] <https://stary.pl/pl/co-noc-sni-mi-sie-kijow-oswiadczenie-zespolu-spektaklu-3siostry/> [12.06.2023].

⁷ О влиянии книги голландского психолога на идею спектакля Персеваля упоминается в интервью Романа Павловского, взятом у бельгийского режиссера во время репетиций. См. 10-ю серию цикла документальных фильмов *Próbujac „3SIOSTRY” – wokół spektaklu Luka Percevala*, [электронный ресурс] https://www.youtube.com/watch?v=EhvUEDs_3A0 [15.06.2023].

33 года. Ритм течения времени в спектакле задается посредством монотонной смены времен года. Циклическая повторяемость и отсутствие событий заставляет воспринимать время как вечное настоящее, не заключающее в себе никакого течения. Оно кажется иллюзорным. Ожидание переезда в Москву не в состоянии внести смысл в бессмысленное существование героев. Герои Персевалея находятся как бы вне времени и пространства, наедине с самими собой, со своими фигурами, окруженные зеркальной стеной, обреченные на самих себя и свою судьбу. Они могут быть везде и нигде. Они, как герои Чехова, живут в замкнутом пространстве, «без воздуха», «страдающая клаустрофобией». Им некуда уйти от себя.

В пространстве спектакля Персевалея нет места тайному, интимному. На протяжении почти всего спектакля (за некоторыми исключениями) все персонажи находятся на сцене одновременно. У зрителя есть возможность постоянно следить за всеми героями. В этом плане сильно отличается сцена с участием Андрея: сторбленный, одинокий, в халате и тапочках, он произносит трогательный монолог, в котором подводит итоги своей жизни. Словам Андрея сопутствует эхо, повторяющее фразу «одинокий и ненужный». Слова как бы отскакивают от стеклянных стен и создают впечатляющий эффект.

Согласно Персевалею, важнейшей проблемой чеховских героев является их неспособность жить здесь и сейчас, т. е. жить настоящим, безраздельно отдаваться текущему моменту, воспринимать его всеми органами чувств и своей душой, понимать и осознавать этот момент, и, главное, действовать в нем. Герои Чехова заняты или воспоминаниями, или планами на будущее⁸.

Особо в спектакле подчеркивается тема старости. Старение отражено во внешнем виде героев, в их движениях, произношении реплик. Всем героям трудно смириться с тем, о чем напоминает отражение в зеркале. Поседевшая и располневшая Ольга появляется на сцене в солнцезащитных очках, которые скрывают ее постаревшее лицо. Ее черный костюм может восприниматься как траур по бессмысленно прожитой жизни. На ее фоне выделяются младшие сестры, одетые в короткие, мерцающие платья.

Ирина изображена режиссером в переломный момент. В ней еще не остыла жажда жизни, но она уже чувствует, что это последний шанс, чтобы вырваться из этого дома, который всё больше напоминает дом для

⁸ Философия жизни в настоящем кажется особо важной для Персевалея, который сам занимается йогой и заставляет своих актеров ей заниматься. Занятия йогой, по Персевалею – это возвращение способности быть внимательным к себе и происходящему вокруг. Как говорит сам режиссер, его театральная эстетика помещает человека в центр всего. Йога дает ему концентрацию, терпение и открытость ума. См.: А. Долгошева, *Йога с Персевалем. Санкт-Петербургские ведомости* (от 18.10.2017), [электронный ресурс] https://spbvedomosti.ru/news/culture/yoga_s_nbsp_persevaem/ [18.06.2023].

престарелых. Ее эмоциональный монолог о желании трудиться и найти смысл в жизни, произносимый у зеркала, завершается словами, что она постарела. Несмотря на это замечание, она пытается убедить себя, что в связи с предстоящей свадьбой у нее в душе выросли крылья, что она повеселела и ей хочется жить, но ее жесты противоречат ее словам. Когда Ирина говорит о полете, она не способна взмахивать руками.

Разбиваются также и надежды Маши. В спектакле Персеваля Вершинин оказывается инвалидом и передвигается в коляске. Его физическое состояние отражает душевное. Маша пытается заставить его действовать, но он остается нерешительным и покорным судьбе. Вершинин у Персеваля не в состоянии соответствовать не только душевным, но и телесным потребностям любовницы.

Проблема сексуальности является существенной для бельгийского режиссера. Он пытается развенчать табу. В спектакле герои свободно проявляют свою сексуальность, либо ее отсутствие. В их мире нет места тонким чувствам, несмелым признаниям в любви, интимности. Сцены секса происходят на глазах у остальных персонажей и у зрителя. Секс, который должен стать своего рода катарсисом, способом разрядить нахлынувшие эмоции, только усиливает чувство безнадежности существования. Поскольку большинство мужчин в спектакле – духовные и сексуальные импотенты, они становятся лишь бездейственными участниками имитации полового сближения.

Персеваль усложняет отношения между Кулыгиным, Машей и Вершининим. В его интерпретации чувства, которые испытывает к любовнику Маша, усиливают половое влечение Кулыгина к жене. Когда Маша танцует на коленях Вершинина, ее муж – вместо ярости от зависти – целует ее на глазах неподвижного любовника. Маша без сопротивления предается его ласкам.

Бельгийский режиссер провоцирует зрителей не только имитацией половых сближений, но и наготой. Сцена медленного раздевания мужских персонажей может восприниматься как акт саморазоблачения. Обнажение также становится символом перевоплощения. Обнаженное тело рассматривается как проявление свободы от условностей, привычек, социальных норм. Нагота выступает как способ раскрыться перед зрителем и перед самим собой. Это последний шаг в стремлении быть честным, снять маску, уйти от придуманного образа и вернуться к себе изначальному. У Персеваля нагота использована, как представляется, не ради эпатажа, а для открытия и раскрепощения. В спектакле голые мужские тела некрасивы, повреждены. Физические недостатки, неряшливость, отвратительные черты внешности присущи многим героям.

Действия героев ведут к трагическому финалу – к самоубийству Тузенбаха накануне свадьбы с Ириной. У Персеваля соперником Тузенбаха является не Солёный (этот персонаж в спектакле бельгийского режиссера отсутствует), а утрата веры в смысл жизни, предчувствие катаклизма мирового масштаба. В финале Тузенбах осуществляет свою идею добровольной смерти в пользу будущих поколений, о чем мы узнаем из его реплики о катаклизме, который разрушит мир и приведет к гибели половину его населения. Эту реплику режиссер добавляет в текст чеховской пьесы. Высказывание Тузенбаха звучит особенно ярко в контексте эпидемии коронавируса, оказавшей влияние на работу над спектаклем.

Рассуждения Тузенбаха о потребности омоложения общества путем исключения пожилых людей входит в современный дискурс об эвтанизии, волнующий развитые, но стареющие общества. Стоит отметить, что самоубийственная смерть Тузенбаха – это лишь внешнее проявление того душевного состояния, в котором находятся герои Чехова в интерпретации Персеваля. Смерть позволяет герою вырваться из автоматизма детерминированного существования.

Самоубийство Тузенбаха накануне долгожданной свадьбы и обещания новой жизни может показаться на первый взгляд немотивированным, алогичным, а финал лишённым смысла. Как представляется, Персеваль в финале стремится к эскалации абсурда, одной из важнейших черт которого является отсутствие логики в поведении героев, а также безнадежность, постоянное ощущение смерти.

Безнадежность и бесперспективность жизни усугубляется в спектакле за счет неспособности героев к коммуникации. Неумение общаться воплощается в абсурдном тексте непосредственно на уровне реплик. Диалоги в спектакле напоминают случайно подслушанные разговоры, которые часто кажутся непонятными или даже бессмысленными. Существенным является то, что информационные лакуны остаются незаполненными, и это приводит к возникновению эффекта абсурдности. Непонимание усиливается за счет беспредметности разговора, безосновательной смене тем, отсутствия реакции на слова собеседника или попытки замаскировать истинные чувства пустыми словами либо паузами. Реплики героев не совпадают с их жестами, поведением, интонацией. В этом плане наиболее показательной иллюстрацией режиссерского приема предстает сцена признания в любви Кулыгина Маше: произнося фразу «Я доволен, я доволен, я доволен!», он плачет, а испытывающая в это время скуку Маша вторит ему: «Мне скучно, мне скучно, мне скучно». Персонажи Персеваля произносят свои реплики, как правило, смотря в зеркало. Они сосредоточены не на собеседнике, а на своих внутренних переживаниях. Многие

реплики произносятся криком, в каком-то иступлении, истерике. Крики, какофония звуков, высокая амплитуда эмоций, как кажется, связаны с безысходностью положения героев. Неспособность донести свою мысль и переживания до собеседника приводит к трагическому одиночеству и ощущению онтологического абсурда.

Отсутствие коммуникативного эффекта усиливается также за счет реплик, которые актеры произносят на иностранных языках. Так, например, Андрей, вспоминая о том, как отец «угнетал» их знанием иностранных языков, использует английский. В ответ на его слова Вершинин начинает импровизацию на итальянском. В спектакле звучит также украинский – в речи актрисы из Украины, исполняющей роль Наташи. По мере развития действия она всё свободнее переходит на свой родной язык. Ее реплики основаны на сплошной импровизации. Таким образом Персеваль находит адекватный лексический эквивалент разорванности связей между людьми. Речь Наташи непонятна сестрам. Ее слова переводит им Андрей, избегая обидных определений или нецензурных слов.

Наташа в спектакле единственный персонаж, который живет в настоящем и озабочен повседневностью. Наташа Персеваля не одномерная фигура. Она тоже не чувствует себя счастливой, поскольку оторвана от почвы. Она, как и Прозоровы, ищет свой рай на земле. Но если сестры способны только о нем мечтать, жена Андрея его строит здесь и сейчас. Неслучайно она в конце спектакля становится хозяйкой дома и придумывает планы его переустройства согласно своим ожиданиям и нуждам Бобика – плюшевой собачонки. Люк Персеваль предложил, что Наташу как постороннюю особу в семье Прозоровых, сыграла актриса, которая не родилась в Польше. Ее появление в спектакле дополнило концепцию режиссера – ввести в пьесу Чехова тему стареющей Европы и роли иммигрантов в ее омоложении.

Как представляется, благодаря замене сына Наташи и Андрея собачонкой, режиссер поднимает и проблему низкой рождаемости, постепенного умирания старой Европы. В более широком контексте спектакль Персеваля становится высказыванием о состоянии семьи, о социальных, политических, общественных, нравственных испытаниях, которым она подвергается.

Визуальной доминантой в спектакле *3STRS* становится трепещущая от прикосновения зеркальная стена, порой выполняющая роль экрана. Выбор основного элемента декорации в контексте поэтики Чехова кажется адекватным. Зеркало может восприниматься как символ совести, отражения самого сокровенного, что есть в человеке, его тайных мыслей, его души. Зеркало дает возможность героям пьесы посмотреть на себя со стороны, оглянуться на свою жизнь. Глядя в зеркало, они не могут уйти от собственного суда. Зеркало дробит, множит, удваивает, обнажает скрытую суть трагического существования.

Использованная в спектакле сценография вполне соответствует режиссерской оптике, согласно которой пьеса Чехова прочитывается через опыт театра абсурда. Как пишет Т. Б. Любимова:

абсурд – отсутствие единого прямого, схватываемого разумом смысла. Вместо действия – то есть линейных, следующих друг за другом событий, вместо „геометрии драмы” – сверкания, блики, отблески или, напротив, затемнения, провалы, перерывы, то есть как бы кривые и разбитые зеркала загадок и шарад⁹.

Вместе с этим, зеркальные стены вводят в заблуждение. Они создают иллюзию двух миров. Зеркала в течение спектакля несколько раз «оживают» – они начинают трепетать, и кривые зеркальные отражения вносят беспокойство, обостряют эмоции персонажей. Ярким примером использования этого элемента сценографии является сцена с участием Ирины: произнося монолог об утрате смысла жизни, она целует свое зеркальное отражение, и стена начинает трепетать, отражая эмоциональную неустойчивость героини. Зеркала трепещут также в финале первого действия. Они размывают фигуры актеров, сходящих со сцены в полосе света. Вместе с музыкой и неестественными движениями актеров, напоминающих «живые трупы», это создает потрясающий эффект. Трепетать зеркальную стену заставляет и Наташа своими энергичными, решительными движениями. Зеркало сильно дрожит, как будто при землетрясении, в последнем действии, накануне трагического финала.

Зеркальная стена иногда становится экраном. Каждому из четырех действий спектакля предпослана своя видеоинсталляция, изображающая соответственно четыре стихии: воздух (на экране транслируется видео с высокими травами, колышущимися на ветру на фоне горного пейзажа и голубого неба), вода (зеркало преобразуется в море со спокойно разбивающимися о берег волнами), огонь (на экране изображается пожар), и земля (на экране видна почва, на поверхность которой выходят символизирующие смерть и разложение черви).

Функция видеоинсталляций, как представляется, в том, чтобы подчеркнуть драматургию каждой из частей спектакля. Они напоминают также, что жизнь человека ничего не значит по сравнению с природой. Человек оказывается только маленькой песчинкой, подвластной высшим силам природы. Отметим, что зеркала, наряду со стульями, на которых либо сидят, либо повисают актеры, и подрамник являются единственными элементами скупых декораций персевалевского спектакля.

⁹ Т. Любимова, *Комическое, его виды и жанры*, Москва: Знание 1990, с. 15.

Прием зеркального отражения заметен также в заглавии пьесы – *3STRS*. Замена слова «три» цифрой, а также слитное написание числительного с последующим словом, начинающимся с большой буквы, создает эффект зеркального отражения, в котором латинская буква «S» становится отражением цифры «3»¹⁰. Персеваль сокращает при этом английское слово *sisters* за счет вычеркивания гласных (эффект сохраняется и в немецком варианте заглавия – *3SCHWSTRN*). Нетрадиционное заглавие обещает зрителю новое – современное – прочтение пьесы Чехова, причем ее вариант, сокращенный по сравнению с оригиналом.

Эффект зеркального отражения достигнут и в музыке к спектаклю. Основу звукового ряда спектакля составляют семплы. Первый вид – это семплы, созданные на основе заранее записанных звуков, а точнее, реплик актеров во время репетиций или их разговоров во время перерывов. Другой вид – это семплы фортепиано. Звук каждой из клавиш фортепиано не просто записан композитором Каролом Непельским, но он еще и перевернут.

Нагнетание безобразного на протяжении спектакля – отсутствие логики в развитии событий, немотивированность действий персонажей, наличие психологического вакуума, неспособность персонажей к взаимопониманию, трагический финал – заставляет зрителя посмотреть на постановку Персеваля с учетом предыдущей европейской театральной традиции – театра смерти Тадеуша Кантора¹¹ и театра абсурда. Напомним, что театр смерти – это театр памяти, где не существует будущего, к которому мог бы стремиться герой, есть только мучительное прошлое. С поэтикой пьес Кантора (особенно с *Умершим классом*, 1975) рассматриваемый спектакль роднит, как представляется, тема смерти, уходящего времени, памяти, невозможность возвратить прошлое. Сюда же можно отнести использование приема обнажения, а также замкнутого сценического пространства, сомнабулические движения актеров, проблему коммуникации и отсутствия взаимопонимания между персонажами, вербальную и музыкальную структуры (разрозненные реплики и фразы).

Не менее ощутимы в спектакле Персеваля и традиции театра абсурда (главным образом, параллели с творчеством ирландского драматурга Беккета), его эстетика и поэтика. Прочтение Персевалем пьесы Чехова в духе театра абсурда не удивляет. Чехов, особенно в работах западных

¹⁰ Эффект теряется при попытке перевода заглавия на русский язык (в польском варианте он сохраняется – ср. *3SIOSTRY*).

¹¹ О влиянии традиций польского режиссера на творчество Персеваля см. интервью Юстины Новицкой: J. Nowicka, *Luk Perceval o „Trzech siostrach” Czechowa, Tadeusza Kantorze, Jerzym Grotowskim i... jodze*, [электронный ресурс] <https://www.radiokrakow.pl/audycje/luk-perceval-o-trzech-siostrach-czechowa-tadeusza-kantorze-jerzym-grotowskim-i-jodze> [18.06.2023].

исследователей, нередко считается родоначальником театра абсурда¹². Драматическое творчество Чехова несет в себе такие признаки абсурдизма, как безнадежность экзистенции персонажей, тоска по лучшей жизни, отсутствие динамики действия, лишённые здравого смысла поступки и реплики героев, их замкнутость в своем собственном мире. В пьесе Чехова и спектакле Персеваля разрушается логическая цепочка «мысль – слово – поступок», а язык не обладает функцией познания. Единственно реальным событием становится смерть.

Тема чеховских *Трёх сестер*, когда-то определенная Владимиром Немировичем-Данченко как «тоска по лучшей жизни»¹³, в спектакле Люка Персеваля превращается в тоску по прошлой жизни, которую остро ощущал современный человек во время локдауна. Кажется, что такие понятия, как абсурдность существования, бессилие человека, одиночество, изоляция, приближение мировой катастрофы особо актуальны в наши дни. В интерпретации Персеваля чеховская пьеса становится обобщенным образом мира в кризисе – страдающего от бессилия и усталости.

References

- Dolgosheva, Anastasiya. "Yoga s Perseval'em". *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (18.10.2017). https://spbvedomosti.ru/news/culture/yoga_s_nbsp_perseval'em/
- Draaisma, Douwe. *The Nostalgia Factory*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2008.
- Dzhurova, Tatyana. "Dyadya Vanya". *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*. No. 4(46) (2006). <https://ptj.spb.ru/archive/46/festivals-46/dyadya-vanya/>
- Irmer, Thomas. *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2013.
- Kantor, Tadeusz. *Pisma. Tom 2. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, ed. K. Pleśnarowicz. Wrocław: Ossolineum, 2004.
- Lyubimova, Tatyana. *Komicheskoe, ego vidy i zhanry*. Moskva: Znanie, 1990.
- Nowicka, Justyna. *Luk Perceval o „Trzech siostrach” Czechowa, Tadeuszu Kantorze, Jerzym Grotowskim i... jodze*. <https://www.radiokrakow.pl/audycje/luk-perceval-o-trzechsiostrach-czechowa-tadeuszu-kantorze-jerzym-grotowskim-i-jodze>
- Oates, Joyce Carol. *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature*. New York: Vanguard Press, 1972.
- Perceval, Luk. <https://lukperceval.info/about/>
- Priestley, John B. *Anton Chekhov*. London: International Textbook, 1970.
- Próbując „3SIOSTRY” – wokół spektaklu Luka Percevala* (directed by Roman Pawłowski). https://www.youtube.com/results?search_query=Pr%C3%B3buj%C4%85c+%223SIOSTRY%22+-+Wok%C3%B3r%C5%82+spektaklu+Luka+Percevala

¹² См.: J. C. Oates, *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature*, New York: Vanguard Press 1972; J. B. Priestley, *Anton Chekhov*, London: International Textbook 1970; D. Rayfield, *Chekhov. The Evolution of his Art*, London: Paul Elek 1975.

¹³ В. Виленкин, *Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940*, Москва: Искусство 1965, с. 149.

Raspaŋou, Alyaksandr. *Aleksandr Vvedenskii i traditsiya absurda*. Poznań: Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, 2016.

Rayfield, Donald. *Chekhov. The Evolution of his Art*. London: Paul Elek, 1975.

STARY TEATR im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. <https://stary.pl/pl/co-noc-sni-mi-sie-kijow-oswiadczenie-zespołu-spektaklu-3siostry/>

TR WARSZAWA. <https://trwarszawa.pl/news/nagroda-im-konrada-swinarskiego-dla-luka-percevala/>

Vilenkin, Vitalii. *Vl. I. Nemirovich-Danchenko vedet repetitsiyu. "Tri sestry" A. P. Chekhova v postanovke MKhAT 1940*. Moskva: Iskusstvo, 1965.

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ (OLEG LEKMANOV)

 <https://orcid.org/0000-0003-0784-5930>

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека
Факультет зарубежной филологии
100174, Ташкент, Узбекистан
ул. Фароби, 400

Приглашенный профессор
Принстонского университета
Princeton University
08544 New Jersey, USA
lekmanov@mail.ru

ДИАЛОГ – МОНОЛОГ – МОЛЧАНИЕ В РАННЕЙ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА¹

DIALOGUE – MONOLOGUE – SILENCE IN EARLY LOVE LYRICS OF OSIP MANDELSHTAM

In this article the reasons are discussed for early Osip Mandelshtam's refusal to publish his poems about love. There is also a discussion about how the poet disguised the love theme in the lyrics written in the period 1909–1910. The poem “Silentium” is shown to be the key to Mandelshtam's early love poems. In this poem Mandelshtam narrowed the theme down to Fyodor Tyutchev's poem of the same name – “Silentium!”. Mandelshtam's poem, unlike Tyutchev's, is not about any one person as opposed to the rest of humanity, but about the poet himself and his rejection of erotic verse. This article goes on to compare the poems about love contained in the first and second editions of Mandelshtam's debut volume of poetry *Stone* (*Камень*) with poems not included in this volume. It is shown that in these latter poems the poet expressed himself with less restraint. When choosing poems for the first and second editions of *Stone*, Mandelshtam only occasionally and, so to speak, “illegitimately” broke the rule he had set for himself in “Silentium” regarding love lyrics: “May my lips acquire /primeval muteness”. This leads to the conclusion that love played, not an insignificant, but rather an excessively large role in Mandelshtam's life, and that it was precisely for this reason that he feared assigning it too large a place in his poetry. Erotic emotion overwhelmed the poet

¹ Глава из новой книги о Мандельштаме.



Received: 30.10.2023. Verified: 4.12.2023. Accepted: 5.12.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

and threatened to deprive him of the desire to write poetry and make him think of nothing but the satisfaction of sexual desire.

Keywords: Mandelstam, love lyrics, “Siletium”, volume of poetry *Stone*, Russian poetry

В статье обсуждаются причины отказа раннего Мандельштама от публикации своих стихотворений о любви. Также идет речь о способах маскировки любовной темы в лирике поэта 1909–1910 годов. В качестве ключа к ранним поэтическим текстам Мандельштама о любви рассматривается стихотворение *Silentium*. Мандельштам в этом стихотворении сужает тему одноименного стихотворения Федора Тютчева *Silentium!* У Мандельштама, в отличие от Тютчева, речь идет не о любом человеке, противопоставленном всему остальному человечеству, а о себе самом, отказывающемся от эротической лирики. Также в работе сопоставляются стихотворения о любви, вошедшие в первое и второе издания дебютной книги стихов Мандельштама *Камень*, со стихотворениями, в эту книгу не вошедшими. Демонстрируется, что в стихотворениях, которые в книгу *Камень* не вошли, поэт проявил себя гораздо раскованнее. Отбирая стихотворения 1908–1909 годов для первого и второго изданий *Камня*, Мандельштам лишь эпизодически и как бы контрабандой нарушал отданный самому себе в стихотворении *Silentium* приказ, касающийся любовной лирики: «Да обретут мои уста / Первоначальную немóту». Высказывается предположение, что любовь играла не слишком маленькую, а слишком большую роль в жизни Мандельштама, и именно поэтому он опасался уделять ей много места в своих стихах. Эротическое чувство захватывало поэта всего и грозило лишить его желания писать стихи и думать о чем-нибудь, кроме удовлетворения своего сексуального желания.

Ключевые слова: Мандельштам, любовная лирика, *Siletium*, книга стихов *Камень*, русская поэзия

В марте 1913 года вышло в свет первое издание дебютной поэтической книги Осипа Мандельштама *Камень*. Оно состояло лишь из 23 стихотворений, что, возможно, было predetermined не творческими, а финансовыми причинами – деньги на издание поэту дал отец. «Сборник этот составлен слишком скупно, даже для первого выступления», – с неудовольствием констатировал в рецензии на *Камень* (1913) Сергей Городецкий².

Едва ли не главная тематическая особенность книги заключается в том, что в нее Мандельштам не включил ни одного стихотворения, в котором внятно говорилось бы о любовном увлечении. Учитывая, что автору в январе 1913 года исполнилось двадцать два года (возраст, в котором юноши и девушки, как правило, поглощены своими влюбленностями) – странное мандельштамовское исключение настоятельно требует объяснения.

Это, по-видимому, понимал и сам автор *Камня*. В целом в книге соблюдена хронологическая последовательность расположения стихотворений. Однако трижды Мандельштам такой порядок нарушил. В первый раз – в самом начале *Камня* (два других случая мы рассматривать здесь не будем):

² Цит. по: О. Мандельштам, *Камень* (серия «Литературный памятники»), изд. подготовили Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, Ленинград: Наука 1990, с. 214.

после стихотворения *Дыхание* 1909 года следует стихотворение *Silentium* 1910 года, а после него – еще одно стихотворение 1909 года («Невыразимая печаль...»). Как представляется, для Мандельштама было важно сразу же вслед за программным *Дыханием* поместить в *Камне* стихотворение *Silentium*, в котором объясняется, почему в книге отсутствует любовная лирика. По-видимому, в первую очередь, именно ради этого он и отошел от хронологический принципа.

Вот та редакция *Silentium*, которая была напечатана в мандельштамовской книге 1913 года:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревои сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немóту –
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито³.

Начнем разговор о стихотворении с простого вопроса: кто эта «она», о которой дважды заходит речь в зачине первой строфы? Прямой ответ на наш вопрос дан в первой строке последней, четвертой строфы. «Она» – это Афродита, богиня красоты и эротической любви, которую поэт призывает не рождаться из морских волн. Но если Афродита «еще не родилась»,

³ О. Мандельштам, *Камень. Стихи*, Санкт-Петербург: Акмэ 1913, с. 2.

то как она может (вернемся к первой строфе) **уже** присутствовать в мире, связывая между собой все явления окружающего мира («И потому всего живого / Ненарушаемая связь»)? Этот вопрос тоже несложный: очевидно, что в третьей–четвертой строках первой строфы стихотворения речь идет не об Афродитиной (эротической) любви-страсти, а о другой разновидности любви, той, которую можно назвать, например, дочувственной или не чувственной.

Во второй строфе изображается состояние природы в тревожной ситуации предрождения Афродиты. «Моря груди» (отчетливо эротический образ), тем не менее, «дышат» «спокойно», поскольку **еще** не охвачены жаром эротической любви. Однако далее следует противительный союз «но», следовательно и «день», и море все-таки **уже** заражены чувственностью. Недаром в ход идут эпитеты, часто используемые для описания любовной лихорадки: «безумный», «бледная», и что особенно важно для дальнейшего развития сюжета стихотворения – «мутн[ый]».

В первой строке третьей строфы неожиданно для читателя появляется «я» стихотворения, причем появляется в роли поэта, который приказывает самому себе перестать описывать рождение Афродиты и тем самым вернуть свой «замутненный» поэтический мир в состояние дочувственной «чистоты» («Как кристаллическую ноту, / Что от рождения **чиста**»). Собственно, в этой строфе мы и находим, пусть не прямое, объяснение почти полного отсутствия стихотворений о влюбленности в первом издании *Камня*: одержимость эротическим чувством замутняла восприятие окружающего мира и мешала поэту ощутить «ненарушаемую связь» между всеми предметами и явлениями этого мира.

То, к чему поэт призывает в последней, четвертой строфе *Silentium* похоже на обратное движение пленки в кинопроекторе. Почти воплощенная Афродита должна развоплотиться, превратившись обратно в пену; конкретное поэтическое «слово» должно вернуться в размытую «музыку»; а «сердце» (эмблема эротической любви) должно устыдиться другого «сердца», и оба они должны слиться с «первоосновой жизни», то есть возвратиться в состояние дочувственной, не чувственной любви.

Эротическое наполнение образа «сердца» из финальной строфы *Silentium* проявится особенно отчетливо, если мы сопоставим этот образ с «сердцем» из стихотворения Тютчева *Silentium!*, которое, несомненно, варьировалось в мандельштамовском стихотворении⁴.

⁴ Переключки между мандельштамовским *Silentium* и тютчевским *Silentium!* подробно рассматриваются в работах многих исследователей. См., например: Е. А. Тоддес, *К прочтению «Silentium'a»*, [в:] *Vademesum. К 65-летию Лазаря Флейшмана*, сост. и редакция А. Устинова, Москва: Водолей 2010, с. 89–90. Здесь и далее в примечаниях мы будем указывать на одну

У Тютчева, напомним:

Как сердцу высказать себя?
 Другому как понять тебя?
 Поймет ли он, чем ты живешь?
 Мысль изреченная есть ложь.
 Взрывая, возмутишь ключи, –
 Питайся ими – и молчи⁵.

У Тютчева «сердце» – воплощение самых разнообразных чувств **любого** человека. Соответственно, «другой» в стихотворении Тютчева это не возлюбленная или возлюбленный, а любой человек – не «я». У Мандельштама речь идет о двух «сердцах», охваченных, было, эротической любовью друг к другу, но по велению автора стихотворения, опоминающихся и сливающихся с другими сердцами во всеобщей дочувственной любви⁶. То есть Мандельштам сужает тютчевскую тему – у него речь идет не о любом человеке, противопоставленном всему остальному человечеству, а о себе самом, отказывающемся от эротической лирики.

После *Silentium* в первом издании *Камня* размещены два стихотворения, в которых все же обнаруживаются следы присутствия возлюбленной лирического героя. Однако эти следы столь эфемерны, что их легко просто не заметить, или истолковать не как приметы любовной поэзии.

Первое стихотворение, как мы уже указывали, датировано 1909 годом:

Невыразимая печаль
 Открыла два огромных глаза,
 Цветочная проснулась ваза
 И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
 Истомой – сладкое лекарство!

работу (как правило, из множества), в которой обсуждаемое стихотворение Мандельштама разбирается с иной точки зрения, чем в этой работе.

⁵ Ф. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, изд. второе, вступ. статья Б. Я. Бухштаба, подготовка текста и примечания К. В. Пигарева, Ленинград 1957, с. 126.

⁶ В стихотворении Мандельштама того же, 1909 года «На влажный камень возведенный...», не вошедшем в *Камень*, эротическая любовь определяется как «сердца незаконный пламень». См.: О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем*: в 3 т., сост., подготовка текста и коммент. А. Г. Меца, вступ. статья Вяч. Вс. Иванова, Москва 2009, т. 1, с. 259. Далее это издание обозначается как ОМ-1.

Такое маленькое царство
 Так много поглотило сна.

Немного красного вина,
 Немного солнечного мая –
 И потянулась, оживая,
 Тончайших пальцев белизна...⁷

Две приметы внешнего облика, упомянутые во второй и финальной строках этого стихотворения («...два огромных глаза»; «Тончайших пальцев белизна»), как кажется, позволяют предположить, что речь в стихотворении идет о девушке⁸. Тогда «цветочная» «ваза»⁹ и вино могут быть восприняты как атрибуты любовного свидания, а повторяющиеся во всех трех строфах мотивы сна и просыпания ото сна («Открыла два огромных глаза»; «Такое маленькое царство / Так много поглотило сна»; «И потянулась, оживая...»), возможно, намекают на то, что свидание было эротическим. Об этом может свидетельствовать и существительное «истомой» (то есть, возможно, любовной усталостью) из второй строки второй строфы.

Однако стихотворение устроено так осторожно, что не только перечисленные эротические мотивы, но и само присутствие в нем элементов портрета возлюбленной, если взглянуть на текст под другим углом, может показаться проблематичным, вчитанным в текст. В частности, Владимир Пяст в рецензии на второе издание *Камня*, по-видимому, оттолкнулся от пропущенного нами при анализе стихотворения слова «лекарство» и написал, что все стихотворение следовало бы озаглавить «Выздоровление» – предположительно, выздоровление лирического героя от болезни¹⁰. «Два огромных глаза» при таком прочтении могли бы восприниматься, например, как метафора головок цветов в хрустальной вазе, «истома» означала бы крепкий, исцеляющий сон, а строка «Тончайших пальцев белизна» могла бы описывать пальцы лирического субъекта, истончившиеся во время недомогания.

Следом за «Невыразимой печалью...» в *Камне* (1913) помещено стихотворение, датированное 1910 годом:

⁷ О. Мандельштам, *Камень...*, с. 3. Подробнее об этом стихотворении см.: Д. М. Сегал, *Осип Мандельштам. История и поэтика*, кн. I, Москва: Водолей 2021, с. 54–57.

⁸ Ср. с наблюдением Д. М. Сегала: «... образ женщины предстает в ранних стихах Мандельштама в крупном плане, составленном из деталей, увиденных вблизи». См.: Д. М. Сегал, *Осип Мандельштам...*, с. 57.

⁹ Сравните в предыдущем стихотворении *Камня* (1913): «И пены бледная сирень / В мутно-лазоревом сосуде».

¹⁰ Цит. по: О. Мандельштам, *Камень* (серия «Литературный памятники»)..., с. 218.

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы нетронута зимой.

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых...¹¹

Здесь присутствие гостя в комнате героя обозначено четче, чем в предыдущем стихотворении, но лишь одним и почти воздушным предметом женского гардероба – вуалью. Зато вокруг этой вуали и организовано все стихотворение. Она упоминается в первой строфе, описывается во второй и, как отметил Д. М. Сегал, задает образность финальной строки третьей строфы и всего стихотворения – «Быстроживущих, синеглазых» (ведь вуаль прикрывает верхнюю часть лица женщины, в том числе, и глаза)¹². При этом, как и в *Silentium*, в стихотворении «Медлительнее снежный улей...» использован целый ряд слов, которые часто оказываются задействованы при описании чувственного влечения: «опьяненная», «изнеженная», «ласковой» и особенно – «трепетание». Только вместо женщины и мужчины любовную сцену разыгрывают «бирюзовая вуаль», предстательствующая за женщину, и ласкающий ее комнатный «свет».

Во второе издание *Камня*, вышедшее в декабре 1915 года (на обложке проставлен 1916 год) автор включил еще два ранних стихотворения, которые при желании можно было бы включить в разряд любовной лирики¹³.

¹¹ О. Мандельштам, *Камень...*, с. 4. Подробнее об этом стихотворении см.: М. Л. Гаспаров, *Статьи для «Мандельштамовской энциклопедии»*, [в:] М. Л. Гаспаров. *О нем. Для него. Статьи и материалы*, публ. и вступ. заметка П. Нерлера, подгот. текста М. Тарлинской и О. Лекманова, примечания М. Акимовой, Москва: Новое литературное обозрение 2017, с. 36–37.

¹² Д. М. Сегал, *Осип Мандельштам...*, кн. I, с. 57–58.

¹³ Тем не менее, рецензент отметил, что и в этом издании *Камня* любовная лирика почти отсутствует: «Название сборника выбрано автором весьма удачно. Холод и твердость преобладают в его творчестве. Со стороны формы – есть вещи очень красивые; но в стихах

Первое из них – это четверостишие 1908 года, которое описывает начало любовного свидания и нарочито обрывается на самом интересном месте:

Из полутемной залы, вдруг,
Ты выскользнула в легкой шали –
Мы никому не помешали,
Мы не будили спящих слуг...¹⁴

Буквально несколькими штрихами Мандельштаму удается создать атмосферу таинственности («Из полутемной...»), неожиданности («вдруг») и стремительности («выскользнула») произошедшего события, отделяющего от всех остальных людей («Мы никому не помешали») возлюбленного и возлюбленную, которая, как и в стихотворении «Медлительнее снежный улей...» характеризуется при помощи только одной принадлежности женского гардероба («в легкой шали»).

Второе стихотворение датировано 1909 годом. Оно помещено в *Камне* (1916) сразу после только что приведенного четверостишия и с этим четверостишием разительно контрастирует:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое –
От неизбежного.

От неизбежного –
Твоя печаль
И пальцы рук
Неостывающих,
И тихий звук

Мандельштама все подчинено мысли в ущерб чувству». Цит. по: О. Мандельштам, *Камень* (серия «Литературный памятник»)..., с. 235.

¹⁴ О. Мандельштам, *Камень*, Петроград: Гиперборей 1916, с. 7. Подробнее об этом стихотворении см.: Д. Сегал, *Осип Мандельштам...*, кн. I, с. 53–54.

Неунывающих
Речей,
И даль
Твоих очей¹⁵.

В четверостишии 1908 года мелькает лишь силуэт возлюбленной, показанной в стремительном движении, причем читатель успевает заметить и запомнить не ее лицо, а, скорее, ее плечи, на которые накинута «легкая шаль». В первой строфе стихотворения 1909 года крупным планом даны нежное лицо и белая рука адресата, которые детализируются во второй строфе. Здесь изображается уже не рука, а горячие «пальцы рук» девушки и не ее лицо в целом, а ее «очи» – в двух финальных строках стихотворения¹⁶. Художественная задача стихотворения 1909 года, таким образом, оказывается кардинально иной, чем четверостишия 1908 года. Не быстрый промельк героини, а медитативное всматривание в ее облик и распознавание подробностей, не динамика, а статика. Статический эффект во втором стихотворении многократно усиливается за счет отсутствия в нем глаголов, меж тем, как в четырех строках стихотворения 1908 года их целых три.

Остается обратить внимание еще на два мотива стихотворения «Нежнее нежного...», которые в любовной лирике Мандельштама выступают в роли лейтмотивов. Это мотив белого цвета, уже встречавшийся нам в стихотворениях *Silentium* («... как безумный, светел день / И пены бледная сирень») и «Невыразимая печаль...» («Тончайших пальцев белизна»). А также мотив речи, чье звучание или, наоборот, отсутствие, как мы скоро убедимся, было выбрано Мандельштамом в качестве константной характеристики любовных отношений.

Итак, отбирая стихотворения 1908–1909 годов для первого и второго изданий *Камня*, Мандельштам лишь эпизодически и как бы контрабандой нарушал отданный самому себе приказ, касающийся любовной лирики: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту».

Вероятно, именно самодисциплина не позволила поэту включить в *Камень* ни одного из пяти стихотворений 1909 года, в которых, по-видимому, отразились взаимоотношения Мандельштама с лирическим адресатом стихотворений «Невыразимая печаль...», «Медлительнее снежный улей...» и «Нежнее нежного...». Вслед за С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдиным мож-

¹⁵ О. Мандельштам, *Камень*, Петроград: Гиперборей 1916, с. 8. Подробнее об этом стихотворении см.: М. Л. Гаспаров, *Статьи для «Мандельштамовской энциклопедии»...*, с. 20.

¹⁶ Напомним, что внимание читателя на глазах и пальцах лирической героини акцентировалось в еще одном стихотворении Мандельштама 1909 года, вошедшем в *Камень* – «Невыразимая печаль...».

но предположить, что этим адресатом была та девушка, о которой коротко рассказано в мемуарах младшего брата поэта, Евгения Мандельштама¹⁷:

В Выборге мы обыкновенно жили у друзей родителей – Кушаковых. Их предки, николаевские солдаты, имевшие некоторые льготы, когда-то осели в Финляндии и разбогатели на торговле кожевенным сырьем. [...] Семья Кушаковых, их дом в какой-то степени сохраняли радушно-патриархальную атмосферу еврейского клана. Осип очень любил здесь бывать. Ему было семнадцать-восемнадцать лет, а у Кушаковых были две прелестные дочери-невесты. За одной из них брат не на шутку ухаживал. Но коварная девушка довольно неожиданно вышла замуж за военного капельмейстера, оркестр которого играл за сценой в некоторых спектаклях Мариинского театра, когда были нужны духовые инструменты. Свадьба была в Петербурге. Кушаков не пожалел денег: был заказан специальный поезд из одного вагона-люкс, и все мы, приглашенные на это семейное торжество, были роскошно доставлены в Питер¹⁸.

В своем прозаическом *Шуме времени* (1923) Мандельштам иронически вывел семью Кушаковых под фамилией Шариковы:

В Выборг ездили к тамошним старожилам, выборгским купцам – Шариковым, из николаевских солдат-евреев, откуда по финским законам повелась их оседлость в чистой от евреев Финляндии. Шариковы, по-фински «Шарики», держали большую лавку финских товаров: «Sekkatawaarankauppa», где пахло и смолой, и кожами, и хлебом, особым запахом финской лавки, и много было гвоздей и крупы. Жили Шариковы в массивном деревянном доме с дубовой мебелью. Особенно гордился хозяин резным буфетом с историей Ивана Грозного. Ели они так, что от обеда встать было трудно. Отец Шариков заплыл жиром, как будда, и говорил с финским акцентом. Дочка-дурнушка, чернявая, сидела за прилавком, а три другие – красавицы – по очереди бежали с офицерами местного гарнизона. В доме пахло сигарами и деньгами. Хозяйка, неграмотная и добрая, гости – армейские любители пунша и хороших саночек, все картежники до мозга костей. После жиденького Петербурга меня радовала эта прочная и дубовая семья. Волей-неволей я попал в самую гущу морозного зимнего флирта высокогрудых выборгских красавиц. Где-то в кондитерской Фацера с ванильным печеньем и шоколадом, за синими окнами санный скрип и беготня бубенчиков... Вытряхнувшись прямо из резвых узких санок в теплый пар сдобной финской кофейной, был я свидетелем нескромного спора отчаянной барышни с армейским поручиком – носил он корсет, и помню, как он божился и предлагал сквозь мундир прощупать его ребра¹⁹.

¹⁷ См.: О. Мандельштам, *Собрание произведений. Стихотворения*, ост., подготовка текста и примеч. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина, Москва: Республика 1992, с. 4.

¹⁸ Е. Мандельштам, *Воспоминания*, предисл. А. Г. Меца, публ. и примеч. Е. П. Зенкевич, «Новый мир» 1995, № 10, с. 126.

¹⁹ О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем*: в 3 т., сост. А. Г. Мец. Том подготовили: А. Г. Мец, Ф. Лоэст, А. А. Добрицын, П. М. Нерлер, Л. Г. Степанова, Г. А. Левинтон, Москва 2010, т. 2, с. 220. Отца семейства звали Исаак, а его жену Анна. Жили они в Выборге по

Как видим, в этом пассаже автор *Шума времени* своеобразно отомстил «коварной девушке», в которую он некогда был влюблен. По мандельштамовской версии, три сестры Кушаковы не чинно отпраздновали замужество, а «по очереди бежали с офицерами местного гарнизона».

В стихотворениях Мандельштама 1909 года, предположительно обращенных к одной из сестер Кушаковых, иронией и местью, разумеется, не пахнет.

И, как минимум, одно из этих стихотворений уместно будет назвать эротическим безо всяких оговорок. Некоторые его строки перекликаются с написанным в следующем году стихотворением *Silentium*:

Что музыка нежных
Моих славословий
И волны любви
В напевах мятежных,

Когда мне оттуда
Протянуты руки,
Откуда и звуки
И волны откуда, –

И сумерки тканей
Пронизаны телом –
В сиянии белом
Твоих трепетаний?²⁰

В этом стихотворении содержится еще более радикальное высказывание, чем в *Silentium*. Если в тютчевской вариации Мандельштама поэтическому слову будет противопоставлена музыка («И слово в музыку вернись»), которой вполне находится место в мире дочувственной любви, то в стихотворении «Что музыка нежных...» сила эротического желания обесмысливает и ее тоже. «Сияние белое» и «трепетания» нагого тела

адресу: Pietarinkatu, д. 18. У Кушаковых было девять детей, имена пятерых дочерей приводит в своей статье о Мандельштаме в Финляндии Бен Хеллман – Мина, Джина, Адель (Дейла), Елена и Рахель. См.: В. Hellman, *Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе / Meetings and clashes. Articles on Russian Literature*, Helsinki: Helsingin yliopisto, Slavistiikan ja baltoлогияan laitос 2009, с. 161–162. Сохранилось фото Мандельштама с двумя дочерьми Кушакова.

²⁰ ОМ-1, с. 263–264. Подробнее об этом стихотворении см.: М. Л. Гаспаров, *Статьи для «Мандельштамовской энциклопедии»...*, с. 38.

возлюбленной²¹, угадываемого под «сумерками тканей» ее одеяний, выигрывают у «музыки» «славословий» поэта и его стихотворных «напевов», обращенных к возлюбленной.

Понятно, почему Мандельштам по-монашески ограничил себя, когда составлял *Камень*. Ведь из разбираемого стихотворения следует, что эротика грозила, ни больше, ни меньше, как лишить поэта мотивации для писания стихов.

References

- Gasparov, Mikhail L. *Stati dlya "Mandelshamovskoi entsiklopedii"*. In: M. L. Gasparov. *O nem. Dlya nego*, publ. & introd. remark N. Nerler, prep. of text M. Tarlinskaya and O. Lekmanov, notes M. Akimova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Hellman, Ben. *Vstrechi i stolknoveniya. Stati po russkoi literature / Meetings and clashes. Articles on Russian Literature*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Slavistiikan ja baltologian laitos, 2009.
- Mandelsham, Evgenii E. "Vospominaniya", introd. A. G. Mets, pub. and notes E. P. Zenkevich. *Novyi mir*. No. 10 (1995).
- Mandelsham, Osip. *Kamen*. Petrograd: Giperborei, 1916.
- Mandelsham, Osip. *Kamen*, ed. L. Ya. Ginzburg, A. G. Mets, S. V. Vasilenko, Iu. L. Freidin. Leningrad: Hayka 1990.
- Mandelsham, Osip. *Kamen. Stikhi*. Sankt-Peterburg: Acme, 1913.
- Mandelsham, Osip. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. Vol. 1, introd. Viach. Vs. Ivanov., comp. ed. and comment. A. G. Mets. Vol. 2, prop. A. G. Mets, F. Loest, A. A. Dobritsyn, N. M. Nerler, L. G. Stepanov, G. A. Levinton. Moskva: Progress-Pleiada, 2011.
- Mandelsham, Osip. *Sobranie proizvedenii. Stikhotvoreniya*, comp., prep text and notes S. V. Vasilenko and Yu. L. Freidin. Moskva: Respublika 1992.
- Segal, Dmitrii M. *Osip Mandelsham. Istoriya i poetika*. Vol. 1. Moskva: Vodolei, 2020–2021.
- Toddes, Evgenii A. *K prochteniyu "Silentium'a"*. In: *Vademecum. K 65-letiyu Lazarya Fleishmana*, comp. and ed. A. Ustimov. Moskva: Vodolei, 2010: 89–91
- Tyutchev Fedor. *Polnoe sobranie stikhotvorenii*. 2nd, ed., introd. B. Ya. Bukhshstab, ed. and notes K. B. Pigarev. Leningrad: "Biblioteka poeta, bolshaya seriya", 1957.

²¹ Отметим, между прочим, что существительное «трепетаний», употребленное в этом стихотворении, проясняет предпоследнюю строку мандельштамовского стихотворения «Медлительнее снежный улей...», эротически ее окрашивая: «Здесь – трепетание стрекоз».

KRISTINA VORONTSOVA

 <https://orcid.org/0000-0001-9230-1043>

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego
30-060 Kraków
ul. Romana Ingardena 3
kristina.vorontsova@uj.edu.pl

МОЛЧАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛЕНА ШВАРЦ

SILENCE IN ELENA SHVARTS'S CREATIVE WORK

This article delves into the intricate evolution of the notion of “silence” within the literary legacy of Elena Shvarts (1948–2010), spanning both her poetic compositions and prose, alongside insights from her diaries and memoirs that encapsulate the essence of the Second Leningrad Culture. Through a meticulous examination, a comprehensive typology and hierarchical structure of meanings affiliated with lexical elements derived from “МОЛК-” and “МОЛЧ-” are revealed. Shvarts’s artistic realm emerges as a tapestry interwoven with the themes of dialogicity and monologicity, wherein the concept of silence assumes a profoundly significant role. This scholarly inquiry delineates the multifaceted dimensions of silence, discerning its positive, neutral, and negative connotations embedded within the poetic cosmos of the author under scrutiny. The article elucidates how silence, nuanced and layered, acts as a pivotal element within Shvarts’s creative sphere. The gradient of interpretations and manifestations of silence within her works reflects the intricate interplay between linguistic constructs and the profound emotional depths that Shvarts intricately weaves into her literary tapestry. This analysis brings forth a nuanced understanding of the role and significance of silence evolving within the intricate fabric of Shvarts’s literary universe, from its nascent stages to the crescendo of her artistic expression.

Keywords: silence, Elena Shvarts, Soviet poetry, memoirs, postmodern

В статье предпринята попытка проследить эволюцию концепта «молчание» в поэтическом и прозаическом наследии Елены Шварц (1948–2010 гг.), а также в дневниках и мемуарах поэтессы Ленинградской второй культуры. Выявлена типология и иерархия значений, ассоциированных с лексемами с корнем «МОЛК-» / «МОЛЧ-» и дополненных авторскими коннотациями. Художественный мир Шварц можно описать в терминах диалогичности и монологичности, тем большее значение на этом фоне приобретает молчание как таковое. В работе



Received: 21.08.2023. Verified: 8.11.2023. Accepted: 15.11.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

установлены положительные, нейтральные и негативные коннотации этого явления в контексте поэтической вселенной рассматриваемого автора с привлечением иллюстративного материала, начиная с самых ранних стихов и заканчивая предсмертными произведениями.

Ключевые слова: молчание, Елена Шварц, советская поэзия, мемуары, постмодернизм

Елена Шварц вошла в историю мировой литературы как поэтесса-визионерка второй половины XX – начала XXI века, пишущая удивительные стихи о Боге, духовных поисках и диалоге Востока и Запада, обреченная на игнорирование официальными писательскими структурами в советское время и обретшая международную славу и признание после распада СССР. Несмотря на не угасающий интерес исследователей к различным аспектам поэтики и проблематики творчества Шварц, отдельные концепты продолжают требовать более пристального внимания литературоведов¹.

Несомненно, в основе поэтической вселенной рассматриваемого автора лежит культурный диалог как попытка уравновесить традиционные оппозиции: диалог Востока и Запада, Петербурга и Ленинграда, Италии и России и т. п. Персонажи стихов и рассказов Шварц, воплощая в себе черты определенной геокультуры, постоянно обмениваются репликами, а лирическая героиня, *alter ego* поэтессы, чаще всего ведет горячие философские диспуты с самим Творцом. Именно поэтому предметом исследования станет менее очевидный на этом фоне концепт – молчание, обладающий, на мой взгляд, семиотической самоценностью в контексте извечного полифонизма текстов Шварц. Материалом послужит пятитомное издание *Сочинения Елены Шварц*, включающее в себя поэтические и прозаические произведения, а также эго-документы (мемуары, дневники, травелоги и т. д.).

Необходимо также подчеркнуть, что в русском языке лексемы МОЛЧАНИЕ и ТИШИНА, переводящиеся на английский одинаково как SILENCE, означают несколько разные явления. В *Большом толковом словаре* русского языка можно найти следующие дефиниции:

МОЛЧАТЬ, -чу, -чишь; нсв. 1. Ничего не говорить, не издавать звуков голосом (о человеке, животном). М. на уроке. Пассажиры в вагоне молчали. М., слушая рассказ дочери.

¹ Как, например, концепт СКУКА, практически отсутствующий в наследии поэтессы, что является, однако, показательным для генезиса художественного мира Шварц, в котором то, чего нет, часто оказывается более важным, чем непосредственно вербализованное. См.: K. Vorontsova, *Эволюция концепта скуки в творчестве Елены Шварц*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2023, № 48/1, с. 97–110. Либо ЭКСТАЗ как более естественное состояние ее лирической героини. См.: A. Schmitt, *Inspiration als Ekstase. Schamanische Motive in der Poetik von Elena Švarc*, [в:] *Close Reading – Distant Reading. Spannungsfelder der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaften*, ред. Eva Kowollik, Tijana Matijević, Iris Bauer, Yvonne Drosihn, Joanna Sulikowska-Fajfer, Halle 2021.

Собака молчит, не лает. Молчи в тряпочку (грубо; помалкивай). 2. Не действовать, не работать, не издавать никаких звуков (об устройствах, музыкальных инструментах и т. п.). Колокол на башне молчал. Молчала пишущая машинка. Станки молчали в цехе. Радио молчит два часа. / Не стрелять (об огнестрельном оружии). Пушки молчат. 3. Книжн. Пребывать в безмолвии, не производить никаких звуков. Лес молчит. Ночь молчала. Кругом всё молчит (о полной тишине). 4. Хранить в тайне что-л.; не рассказывать, не говорить о ком-, чём-л. Обещал м., но проговорился. М. о случившемся. Друзья договорились м. // Не высказывать открыто своего мнения, обходить молчанием что-л. Не могу молчать. М. при обсуждении указа. М. из вежливости, страха. 5. Разг. Не писать писем, не отвечать на них; не сообщать о себе вестей. Уехал и молчал два года. Долго молчал, наконец объявился. 6. Не проявляться, не давать о себе знать; не тревожить, не волновать (о чувствах, переживаниях и т. п.). Совесть, жалость молчит. Молчит сердце, не принимая раскаяния кого-л.²

Очевидно, что в данном контексте основным значением МОЛЧАНИЯ оказывается отсутствие звучащей речи, оно же является базовым в текстах рассматриваемого поэта в целом, хотя и обрастает рядом авторских коннотаций. Несмотря на то, что вторая словарная дефиниция включает в себя лексему ТИШИНА, она останется за пределами настоящего исследования, хотя в анализируемом корпусе текстов встречаются и ее примеры. Так, в главе *Гитара* в сборнике страшных историй *Чудесные случаи и таинственные сны* (1996) саспенс создается на контрасте тишины и звучания: «Однажды глубокой ночью она вдруг заиграла. Вернее, издала ни с того ни с сего два-три протяжных звука. И замолкла»³; там же в главе *Другие страхи*: «в форточку плавно и стремительно влетел огненный шар, размером с мою тогдашнюю голову, слегка завис там, где только что находился мой мозг [...], и, помедлив, влетел в радиоточку, в ней и растворился. Радио замолчало»⁴. Всего, проанализировав полное собрание сочинений, удалось обнаружить 65 случаев словоупотребления лексем с корнем МОЛЧ-/МОЛК-, что намного меньше числа любых лексем, связанных непосредственно с процессом говорения. Персонажи Шварц охотнее участвуют в диалогах и полилогах нежели молчат, что соответствует и страстной натуре экзальтированного лирического субъекта-Поэта, для которого выразить себя в Слове означает проявить свою божественную сущность⁵.

² *Большой толковый словарь русского языка*, ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург: Норинт 1998, [электронный ресурс] <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?word=молчать&all=x> [20.08.2023].

³ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2008, с. 302.

⁴ Там же, с. 315.

⁵ О богоподобности Поэта в художественном мире Шварц см.: К. Vorontsova, *Мифопоэтическая структура книги Елены Шварц «Литературные гастроли»*, «Lingue e Linguaggi» 2020, № 37, с. 201–217.

Однако совершенно логично, что Шварц как автор сюжетной поэзии и малой прозы использует лексемы с упомянутыми корнями прежде всего как маркер перехода коммуникативной инициативы либо полного конца коммуникации как таковой. К примеру, в раннем стихотворении *Повесть* (1964) водяной «замолчал», оплакивая погибших в буре морских тварей, чтобы продолжить изливать душу, ненадолго переведя дух⁶. При этом в большом стихотворении *Наталья Шишигина — инструмент для проявления духов, перчатка и телефон* (1978) присутствует типичный пример перехода коммуникативной инициативы: «Бас замолчал и слабый голос мальчика звенит: «Я Саша, мама! Видишь ли меня?»⁷, в то время как в *Genius Loci* (1992) молчание символизирует конец эмоционального монолога: «Девчонка шептала, молчала, / А потом убежала навек»⁸.

И в одном из последних текстов, написанных непосредственно за 10 дней перед смертью, *L'esprit de Venise* (2010) Шварц изображает венецианский карнавал, а ее персонаж – не то венецианский дож в маске животного, не то монструозная крыса, говорение которой воспринимается абсурдно и противоестественно, а молчание – напротив, натурально:

Огромная черная крыса в дверях, подбоченясь, стояла
И что-то в сердцах бормотала:
«Я бы выпила, я б закусила».
К себе придвинув чарку, замолчала,
Чуть отхлебнула кьянти молодого⁹.

Это настоящий бахтиновский карнавал, помноженный на буддистские метаморфозы, чрезвычайно частотные в творчестве поэтессы: реальная крыса, нырнувшая в ноябрьский канал (в Венеции? в Петербурге?) в следующих строках вырастает до чудовища, которое когда-то было расчетливым, злым человеком, слова этого духа бессмысленны, а прервать их может только алкоголь. Крыса в мировой культуре – «символ агрессивности, гниения, распада, разрушения, бедствия и смерти»¹⁰, однако использованная лексема «метаморфозы» (чрезвычайно важная для всего наследия Шварц) не позволяет интерпретировать ее молчание как окончание.

⁶ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2013, с. 237.

⁷ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2002, с. 67.

⁸ Там же, с. 307.

⁹ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5..., с. 43.

¹⁰ А. Флоря, Б. Гюзман, *Концепт «крыса» в художественном тексте*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика» 2010, № 3, с. 13.

На фоне приведенных примеров художественного вымысла, шварцевской фантастики и гротеска необходимо, однако, заметить, что гораздо чаще – и это, без сомнения, заслуживает более тщательного исследования – поэтесса использует рассматриваемый концепт в биографической прозе при описании самой себя и собственной поэтической кухни. Так, в эссе *Три особенности моих стихов* (1996), говоря о поэтических текстах, Шварц сообщает: «Кстати, я почти ничего не помню наизусть, но, припоминая, погружаюсь в особое прицельное молчание – и нужная вещь сама всплывает из глубины»¹¹. Удивительное состояние «прицельного молчания», инициированного человеком, таким образом, оказывается средни медитации, открывающей проходы в глубины памяти и подсознания. Молчание в контексте эгодокументов всегда связано с особыми духовными состояниями, часто экзистенциальными, пороговыми, лиминальными. Так в *Дневниках* от 12.02.1963 читаем: «Сегодня хоронят тетю Олю. У меня был и сейчас длится период молчания»¹². Период молчания – период скорби, принятия невербализированного горя.

При этом, в юношеских *Дневниках* Шварц сама говорит, что это состояние для нее нехарактерно, что потом найдет отражение во всей поэтической вселенной¹³: «Болтливость моя меня мучает, но всю жизнь из меня все просится, рвется — ничего не могу замолчать»¹⁴. Как будто именно необходимость выражать себя в словах, иногда во вред себе и против собственной воли, делает поэта поэтом, молчание в данном контексте становится невозможностью диалога и/или монолога. Исключительно неумение молчать, то есть, по сути, неумение дать слово Другому, приводит, например к конфликту с ужасными последствиями в *Обезьяньих прыжках* (1996), когда от буйного поведения поэтессы пострадал ее друг Борис Останин, выведенный в рассказе под кодовым именем брат Оранг, которое на самом деле принадлежало Виктору Кривулину¹⁵:

¹¹ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 4, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2008, с. 276.

¹² Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5..., с. 328.

¹³ В стихотворении *Лестница с дырявыми площадками* (1995) ср.: «Кричит гиена, дерутся предки, / Топочет лошадь, летает птица, / В сердце молчанье бывает редко...». См.: Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц...*, т. 1, с. 72; или в *Из ничего* (1983), где даже перед лицом Бога самой важной остается для лирической героини возможность высказаться, а молчание сродни наказанию, каторге: «Ужель ты кинешь меня к тем, / Кто колет темь и рубит темь / В скале молчания – к совсем / Немым горнорабочим?». См.: Там же, с. 174. В повести *Взрывы и гомункулы* (1979) отец рассказчика молчит до 15 лет и это признается «жизненно важным» «ущербом». См.: Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 4..., с. 36.

¹⁴ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5..., с. 354.

¹⁵ Подробное исследование данного эпизода и его значение для Ленинградской второй культуры содержится в: К. Vorontsova, *Алкогольная карта Санкт-Петербурга: «Обезьяньи*

Наконец меня просили замолчать и дать ему возможность дочитать свое сообщение. Но я не унималась. Тогда брат Оранг сказал мне, что если я не замолчу, то он меня вынесет в другую комнату (что он уже однажды делал). Этого я никак допустить не могла, и, когда он действительно подошел ко мне сзади, я, не глядя, схватила бутылку с вином и, даже не оборачиваясь, сильно, с размаху ударила его, как я думала — в живот. Высокий брат Оранг присел, чтобы поднять меня, и удар пришелся, увы, по голове. Когда я обернулась, он сидел на корточках, закрыв лицо руками. Потом он сделал движение, будто хочет меня стукнуть, но, вскочив, убежал¹⁶.

Примечательно, что диалога не получается и с другим поэтом, Натальей Горбаневской (только в самом начале дружбы, когда обеим было трудно найти общий язык, в том числе из-за разницы в возрасте). В *Дневниках* от 21.06.1963 можно прочитать: «Не знаю отчего, оттого, наверно, что разные мы люди, я закрылась на все створки. И молчала все время. Часто было не о чем говорить. Хорошо говорили только раз»¹⁷. Однако, если вспомнить эпизод с Анной Ахматовой, где старшая поэтесса просто не слышала и не хотела слушать свою юную поклонницу, чем вызвала ее гнев, то это и неудивительно. Два поэта привыкли говорить самостоятельно, высказываться монологически, поэтому молчание здесь выглядит как стратегия избегания коммуникативной деятельности в непривычных для всех участников общения условиях.

В *Дневниках* и воспоминаниях о гастроях БДТ им. Максима Горького *Девочка со сорока восемью родинками* (1961), куда тринадцатилетняя Лена ездила со своей матерью, завлитом театра Диной Шварц, молчаливость часто является характеристикой того или иного человека, когда читатель знакомится с ним в первый раз. Интересно, что это абсолютно безоценочная характеристика, которая просто дает определенное представление о персонаже, являющееся частью описания его физического облика, на которое, впрочем, юная поэтесса обращает внимание: «С ребятами девушка Аня – студентка театрального института. Она симпатичная, но лицо как-то сплющено снизу. Она молчалива, иногда говорит что-нибудь в мою сторону»¹⁸, – либо: «Вечером мы идем на Владимирскую горку. Кроме меня и Корогодского – Валериан Михайлович. Он высокий, худой. Выражение лица немного заspanное. Обычно он молчит»¹⁹. Все эти молчаливые люди, что

прыжки» Елены Шварц и «Другой Петербург» Джона Николсона, [в:] *Pejzaż / Krajobraz / Prze-strzeń. Język i tekst*, Siedlce: [i]WN IKRiBL 2018, с. 57–90.

¹⁶ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3..., с. 286–287.

¹⁷ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5..., с. 343.

¹⁸ Е. Шварц, *Девочка со ста сорока восемью родинками*, [электронный ресурс] http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz_povest.html [20.08.2023].

¹⁹ Там же.

примечательно, актеры, а не поэты, они выражают себя совсем иначе, не через Слово, они лишь повторяют чужие реплики, поэтому им простительно молчать не на сцене. Позднее, эту характеристику можно будет встретить и в сугубо художественных текстах при описании персонажей: «А муж у нее был молчаливый и добычливый пенсионер, дома он бывал мало, все ходил по разным инстанциям, добывая разные блага»²⁰ (*Соседка*, 1968). Более того, молчаливым в тексте «Там, где, печалью отравившись...» (1991) автор называет даже архитектурный объект, т. е. Исаакий, по замечанию Елены Айзенштейн, «созданный из того же камня, из того же материала»²¹, что и лирический субъект-поэт. Знаменательно, что петербурженка-Шварц не применяет этот эпитет больше ни к одной сигнатуре родного города.

Отдельно в рассматриваемых текстах можно заметить мотив «тихой агрессии» детей, видимо, связанной с тем уровнем эмоционального накала, который уже невозможно вербализировать, а актер будто бы превращается в бессловестную тварь, животное: «Маша подбежала к Кате, схватила ее за ухо, крича: – Убирайся вон! Катя молча укусила ее в плечо»²² (*Взрывы и гомункулы*), «И девчонки по-спартански, молча, / Кулаком наотмашь взрослых били»²³ (*Разрозненное*, 1980-е). Изредка молчание становится угрожающим и психопатическим, почти как в триллерах: «Елизавета Петровна молчала и смотрела на соседку очень задумчиво, напряженно думая о чем-то. Вдруг встала она, близко-близко подошла к соседке, так, что та даже картошку чистить перестала, бросила нож и посмотрела на Елизавету Петровну»²⁴ (*Соседка*, 1968). Апогея эта тема достигает в маленькой поэме *О том, кто рядом* (1974), кульминацией которого становится богоубийство, являющееся, по версии лирической героини, фрейдистским «затаенным твари желаньем»²⁵, то есть отцеубийством. Интересно, что убийца-ребенок (Сын) молчит, решаясь на последний шаг (как тут не вспомнить бессмертное «Тварь ли я дрожащая?»), а крик жертвы (Отца), не являющийся даже Словом как таковым, становится актом творения:

²⁰ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 4..., с. 16.

²¹ Е. Айзенштейн, «Как большая чужая столица», [в:] она же, *Из моей тридцатой страны. Статьи о поэзии*, Москва: Издательские решения 2015, [электронный ресурс] <https://books.google.pl/books?id=gN90CQAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Из+моей+тридцатой+страны.+Статьи+о+поэзии&source=bl&ots=EYaXLTpgAV&sig=ACfU3U0JXZxzegKm1kMsfASymhPMI57A0A&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKewiV4sjJqOuAAxWuFBAIHw7FBT84ChDoAXoECBwQAw#v=onepage&q=Из%20моей%20тридцатой%20страны.%20Статьи%20о%20поэзии&f=false> [20.08.2023].

²² Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 4..., с. 50.

²³ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2002, с. 18.

²⁴ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 4..., с. 17–18.

²⁵ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 98.

Он проснулся в ночи
 И увидал: Сын, с секирой в руках
 Подъятой, глядит и молчит, –
 И воплем тоски
 Пространство
 Исторг из груди²⁶.

Адекватным развитием проанализированного выше мотива «молчаливой агрессии» становится «молчание Творца», с которым лирическая героиня Шварц нередко вступает в споры и интимные разговоры. Молчащий Бог, не поддерживающий диалог, для столь экзальтированной особы выглядит порой хуже пресловутой «смерти Бога» – в страшном и несправедливом мире молчание высшего существа является доказательством богооставленности: «Бог тоже там, но Он пока молчит, / Хоть слышит Он молитву из бочонка»²⁷ (*Горбатый миг*, 1974).

Знаменательно, что у Шварц позитивное состояние молчания чаще связано с живой природой – прежде всего, флористическими и орнитологическими образами. Так, в раннем стихотворении *Сад* (1963) поэтесса обращается к одному из ключевых образов всего своего творчества – «окультуренной» природы, являющейся на этот раз не столько прообразом Эдема, сколько «глобальным океаном»: «Плескался за оградой сад / и затопил бы город», «Меня ударило об дно огромного сухого сада / Умолкли листья, стали глуше»²⁸. При такой многоуровневой метафорике безвоздушного пространства «умолкнувшие листья» выглядят либо рыбами, либо водорослями. Лирическая героиня сама становится частью этого «первичного бульона», в котором отсутствие слов – естественное условие приобщения к натуре:

Чтоб деревом стать –
 немного надо:
 лишь только имя оторвать
 и выбросить подальше за ограду.
 И надо только мне молчать,
 мне надо тишины глухой,
 чтоб этим светлым садом стать,
 чтоб стать кромешной этой тьмой²⁹.

²⁶ Там же, с. 99.

²⁷ Там же, с. 72.

²⁸ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 5..., с. 230.

²⁹ Там же.

Таким образом, говорение, шум, звучащая речь – это атрибут человека (и культуры?), противопоставленного природе. То есть сад, несмотря на свою рукотворность, в данном тексте относится больше к натуре, нежели к культуре. В *Разговоре с кошкой* (1988) животное «Упорно, молча гложет шпроту»³⁰ как часть одомашненной природы, молчаньем «нашептывает мышь»³¹ в ухо царю в «Огнем потаенным сиять...» В *Горбатом миге* «гордо» молчит даже залив, не желая отвечать на риторические вопросы лирического субъекта, то есть не участвуя в диалоге, как и положено природным объектам, и в этом контексте упомянутый выше Исаакий может интерпретироваться как в определенном смысле природный объект, естественный элемент пейзажа.

Молчание как антитеза Поэзии упоминается и в стихотворениях с орнитологической символикой. В тексте *Баиня, в ней клетки* (1972) строфа стихотворения сравнивается с клеткой с птицей, а в финале этого программного текста Шварц уподобляет пернатым и себя саму как Поэта:

И мы поем,

А петь нас Бог учил, и мы рычим, и мы клокочем,

Платок накинут – замолчим³².

Метафора «птица – поэзия» (и упомянутый в данном тексте соловей занимает в этом ряду особое место³³) является одной из ключевых в европейской культуре и восходит к символическому инструментарию романтиков. Платок на клетку – это, очевидно, парафраз вечной ночи, смерти, единственного, что может заставить истинного Поэта не говорить, не писать, не обращаться к Слову. Как замечает Андрей Романов, у Шварц творец «исцеляет и спасает мир, часто ценой своей жизни»³⁴, то есть молчание Поэта в авторской интерпретации становится окказиональным синонимом смерти. В *Соловье спасающем (стихотворении-двойнике)* (1974)

³⁰ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 388.

³¹ Е. Шварц, *Дикопись последнего времени*, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, с. 62.

³² Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 8.

³³ Подробнее об образе соловья в творчестве Шварц и в мировой поэзии См.: О. Седякова, *Елена Шварц. Вторая годовщина*, [электронный ресурс] <https://www.olgasedakova.com/Poetica/1061> [20.08.2023]; И. Сурат, *Соловей. Литературоведение*, «Новый мир» 2022, № 6, [электронный ресурс] http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2022_3/Content/Publication6_7976/Default.aspx [20.08.2023] и др.

³⁴ А. Романов, *Елена Шварц vs Анна Горенко: задачи творца и смысл творчества*, «Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика» 2019, № 19/3, с. 358.

птица «умолкает в сомнение»³⁵, не в состоянии до конца голосом пробиться в иной мир, а оба варианта одного поэтического текста кончаются опять же смертью. В *Разрозненном* в *Кинфии* присутствует четкая оппозиция «столица – провинция», которая на самом деле является противопоставлением того и этого света, мира живых и мира мертвых, мира слов и мира тишины, проводником между которыми вновь оказывается птица:

Нету вестей оттуда,
Разве битая птица
К нам иногда прилетает
На праздник, да та все молчит³⁶.

Вообще в поэзии Шварц молчание птиц – это экстраординарное событие, символизирующее присутствие метафизического слоя:

Когда апостолы уснули,
Когда и птицы замолчали,
Не задремало только древо...³⁷
(*Сельвы позднего лета*, 2007)

В контексте интерпретации молчания как смерти, далее, в *Жареном англичанине в Москве* (1989), автор уже без парафраза говорит о «мертвых, что молчат так громко»³⁸. «Громкое молчание» – оксюморон, который обычно применяется как замена молчанию многозначительному, в данном случае может трактоваться как высшая, последняя степень экспрессивности в заключительной точке существования человека. В стихотворении «Старушка махонькая...» (1998) приближающаяся смерть звучит, а осуществившаяся безмолвна:

Старушка махонькая – так,
Старушка худенькая – тик,
И замолчала вдруг...³⁹

³⁵ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 7.

³⁶ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 24.

³⁷ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3..., с. 154.

³⁸ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 193.

³⁹ Е. Шварц, *Дикопись последнего времени...*, с. 11.

На первый взгляд, антитеза подобной авторской интерпретации молчания-смерти представлена в стихотворении *Рождество на Авентине* (2005), однако при более детальном рассмотрении этот текст оказывается развитием мотива, проанализированного ранее. Лирическая героиня стихотворения в одиночестве наблюдает Сочельник на одном из семи холмов Рима, который сам по себе является лиминальным пространством, так как здесь когда-то кончалась столица империи. В вечном городе смерть как будто не может завершиться, поэтому молчанию парадоксально сопутствует эпитет «живое»⁴⁰:

И древность смрадная оскалилась в гордыне
 Молчанием живым.
 Молчанием живым, но источимым
 Каким-то общим ветхим ртом⁴¹.

Интересно, что фактическое отсутствие звука «источается» метафизическим ртом, то есть в каком-то смысле это громкое многозначительное молчание самого древнего города, живого и мертвого одновременно, в котором древность сосуществует с современностью в идеальном пороговом пространстве, замерев, не в силах совершить окончательную трансгрессию⁴². В *Слепой весне* (1995) приведен еще один пример не

⁴⁰ Совсем иную интерпретацию «живого молчания» можно найти в *Стихах о горе-Зло-счастии*: «И стон отчаянья, невыносимой боли / Преображаются в неизреченной глубине, / В молчание любви земной юдоли / К молчанию живому в нас и вне». См.: Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3..., с. 84. Здесь идея очищения через христианское страдание, катарсис, выражается через превращение стона через смирение в «молчание любви», можно сказать, что в определенном смысле через очередные метаморфозы, традиционные для поэтической вселенной Шварц, лирической героине удается достичь просветления-сатори в истинно буддистском смысле.

⁴¹ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3..., с. 114.

⁴² Несколько иную интерпретацию стихотворению дает Т. Л. Рыбальченко, совершенно опуская особую роль молчания в поэтической вселенной Шварц: «Здесь поэтесса почувствовала себя „на чужбине” не как в чужом национальном мире, а как в мире отчуждения. В немногочисленном храме, куда собираются „немногие. Здесь мало кто живет” (имеется в виду – на Авентине, за границей благополучия), также видится подмененность ритуала, игрушечность вертепа („Звезда на полотне. / Вол и осел в уютности убогой / Папье-маше”; „монах мозаичный на мраморе замерз”. Однако атмосфера южного холода и безмолвия вызывает ассоциацию с архаической ситуацией Рождества: ожидание Благой вести, устремленность к вмешательству Бога: „древность смрадная оскалилась в гордыне / Молчанием живым”. „Древняя гордыня” бедных и страдающих – в подлинности упования, чего нет на празднике имущих». См.: Т. Рыбальченко, *Поездка в Германию и Италию как повод поэтической рефлексии Шварц*, [в:] *Россия – Италия – Германия: Литература путешествий*, Томск: Издательство Томского университета 2013, с. 65.

случившейся до логического конца трансгрессии между миром живых и мертвых с подобным же результатом: «А полузабытые тени / Не дышат и не молчат»⁴³. В стихотворении *Ковчег* «и молча, как вымокший коробок, / Ковчег на земле лежал»⁴⁴, выполнив свое предназначение.

В программном большом тексте *Гостиница Мондэхель* (1981), о заглавии которого сама поэтесса в духе постмодернизма давала самоинтерпретацию, что мир наш – гостиница, в которой мы останавливаемся временно с рождения до смерти, а название с европейских языков можно перевести как «мир – ад», поэтому и отель предлагает очень плохой уровень «сервиса», также упомянуто (практически в финале) молчание Поэта в значении окончательного ухода, которое, однако, может стать триггером говорения природы неживой, то есть очередной пример «громкого молчания»: «Когда я замолчу – запоем ли камень немое / И заноем гуденьем глубоким зубным?»⁴⁵.

В поэтической книге *Труды и дни Лавинии, монахини из ордена Обрезания Сердца* (1984) в главе *Сестра-яблоня* лирическая героиня «громко молчит» вместе с деревом, которое на этот раз растет в монастырском саду:

Вздохали и громко молчали,
Так громко – как будто стучали
Внутри сторожа в колотушки⁴⁶.

Таким образом, это особое молчание, которое появляется на всем протяжении эволюции творчества Шварц, в какой-то мере является семиотически насыщенным знаком в себе, а фактически – монологом.

Молчание, несмотря на его недостижимость *alter ego* поэтессы, в произведениях о праведниках нередко трактуется как часть духовных практик, аскезы молчальников, знак смирения и сосредоточенности на молитве и духовных поисках. Ср.: «Поют, бормочут, молчит / Инок, в черную сжатый дугу»⁴⁷ (*В монастыре близ Албанской границы*, 1991); святой отшельник «висит, скрестив тощие ноги / Над веселым пригорком, молча»⁴⁸; «В лед молчанья, В воду покаянья»⁴⁹ (*Труды и дни Лавинии...*), в *Ночи на Великую субботу* из той же книги «В поварне красят яйца / И молчат»⁵⁰.

⁴³ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 272.

⁴⁴ Там же, с. 125.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 210.

⁴⁷ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 311.

⁴⁸ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 184.

⁴⁹ Там же, с. 197.

⁵⁰ Там же, с. 213.

Пророк Моисей в *Голосах в пустыне* (1995) призывает полюбить Бога «всем молчанием и всем словом твоим»⁵¹. Молчание позволяет достигнуть определенных духовных состояний, при которых открывается доступ к трансцендентному, как в *Случае у памятника Джордано Бруно* (2002):

Чавкающий белый мяч футбольный
 Мне вlepил мальчишка в лоб случайно.
 Не упав, я молча отвернулась
 И увидела костер Джордано Бруно⁵².

На экзистенциальный опыт соприкосновения со смертью молча реагируют многие персонажи поэтической вселенной Шварц. Андрей Белый едет молча к врачу после происшествия в тексте *Как Андрей Белый чуть под трамвай не попал* (1981), за него «подвывает» потенциальный убийца – трамвай; молча пьют чай взволнованные свидетели общения с духами в тексте *Наталья Шишигина — инструмент для проявления духов, перчатка и телефон* и так далее. При этом одним из антонимов молчания в религиозном мировоззрении Шварц является молитва как одна из высших форм воплощения Слова (а значит, и Поэзии). Как и Поэта, человека молящегося может заставить замолчать только смерть. Ср. в *Слепой весне*:

Молитву видит как свеченье,
 В невидимое улетит не сразу,
 Она проходит горлом, глазом,
 И в сердце сразу замолчит –
 Со смертью нашей...⁵³

Молчание, несмотря на приведенные выше примеры, в антитезе с молитвой воспринимается как максимально далекое от Слова Божьего состояние. Именно поэтому в *Трудах и днях Лавинии...* читаем: «Чуть замолчишь – внутри уж вор, / Нечистые скользнуть успели»⁵⁴; а порой молчание приписывается самим нечистым⁵⁵. Ср. в *Воздушном Евангелии* (1982):

⁵¹ Е. Шварц, *Mundus Imaginalis. Книга ответвлений*, Санкт-Петербург: ЭЗРО 1996, [электронный ресурс] <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts1-5.html> [20.08.2023].

⁵² Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 3..., с. 47.

⁵³ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 275.

⁵⁴ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 189.

⁵⁵ Данная интерпретация коррелирует, например, с текстом песни рок-группы «Nautilus Pompilius» *Князь Тишины*, который, по словам фронтмена группы Вячеслава Бутусова,

Сидели демоны,
 Частые как цветы полыни,
 Молча,
 И дрожали всем телом⁵⁶.

Соблазнение бесом в *Рождественских кривотолках* (1980) даже совершается в молчании:

За сладких несколько минут
 Ты, может, вечность потерял,
 Не жаль тебе, тебе? Молчал
 И в сердце крепче целовал,
 В дрожащий перезвон⁵⁷.

Таким образом, проанализировав корпус текстов Елены Шварц, можно сделать вывод об исключительной роли лексемы МОЛЧАНИЕ на всем протяжении эволюции ее творчества. Это связано с идеей культурного диалога и философских диспутов, являющихся базой большинства произведений. Молчание в таком контексте трактуется как отказ от идеи диалога как такового. Молчащий Поэт – это исключительное состояние демиурга, который создан по образу и подобию самого Бога, главным инструментом актов творения которого является Слово. Молчащий Бог, как и молчащий Поэт, в поэтической вселенной Шварц – это мертвая сущность, парадокс, то, чего не должно быть. Молчать должно изначально бессловесным тварям (птицам, кошкам, мышам), растениям или предметам. Молчаливость как нейтральная черта встречается только в эгодокументах при описании случайных знакомых и в прозаических произведениях, когда читатель встречается с персонажем в первый раз. В остальных случаях молчание либо пугает, либо выступает

был взят из антологии венгерской поэзии, а автором является Эндре Ади (1877–1919) в переводе Леонида Мартынова. Несмотря на то, что в интервью музыкант заявлял, что «Князем Тишины» называют Иисуса Христа, очевидно, что оригинал не имел ничего общего с этой трактовкой и в духе декадентства конца XIX – начала XX вв. рассказывал скорее об Антихристе. Второй куплет песни, как и тексты Шварц, говорят о недопустимости молчания для спасения души: «И горе мне, если впал я в безмолвие / Или уставился на лик луны / Стон, треск растоптал / Стон, треск растоптал бы меня / Растоптал моментально, добрейший князь / Князь тишины / Добрейший князь, / Князь тишины». См.: *Князь Тишины*, [электронный ресурс] <https://www.letas.mus.br/nautilus-pompilius/knyaz-tishiny/> [20.08.2023].

⁵⁶ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 1..., с. 142.

⁵⁷ Е. Шварц, *Сочинения Елены Шварц*, т. 2..., с. 119.

в связке с агрессией, либо является антитезой молитве, а значит, лазейкой, через которую в душу могут пробраться бесы. Остальные словарные значения лексем с корнем МОЛК-/ МОЛЧ- также представлены в творчестве рассматриваемого автора, однако являются менее характерными для ее комплексного художественного мира. Предположительно, анализ родственных концептов ТИШИНА и НЕМОТА, а также использование однокоренных лексем, может расширить данное исследование.

References

- Bolshoi tolkovyi slovar russkogo yazyka*, ed. S. A. Kuznetsov. Sankt-Peterburg: Norint, 1998. <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?word=молчать&all=x>
- Eisenstein, Elena. *Iz moei tridevyatoi strany. Stati o poezii*. Moskva: Izdatelskie resheniya, 2015.
- Florya, Aleksandr V.; Glozman, Boris G. "Kontsept 'krysa' v khudozhestvennom tekste". *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika*. No. 3 (2010): 13–17.
- Knyaz Tishiny*. <https://www.letras.mus.br/nautilus-pompilius/knyaz-tishiny/>
- Nautilus Pompilius. *Knyaz Tishiny*. <https://web.archive.org/web/20120116091550/http://www.ytime.com.ua/ru/50/1320>
- Romanov, Andrei A. "Elena Shvarts vs Anna Gorenko: zadachi tvortsa i smysl tvorchestva". *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Nov. ser. Ser. Filologiya. Zhurnalistika*. No. 19/3 (2019): 357–360.
- Rybalchenko, Tatyana L. *Poezdka v Germaniyu i Italiyu kak povod poeticheskoi refleksii Shvarts. Rossiya – Italiya – Germaniya: Literatura putesthestvii*. Tomsk: Izdatelstvo Tomskogo universiteta, 2013: 54–73.
- Schmitt, Angelika. *Inspiration als Ekstase. Schamanische Motive in der Poetik von Elena Švarc*. In: *Close Reading – Distant Reading. Spannungsfelder der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaften*, eds. Eva Kowollik, Tijana Matijević, Iris Bauer, Yvonne Drosihn, Joanna Sulikowska-Fajfer. Halle, 2021: 19–34.
- Sedakova, Olga. *Elena Shvarts. Vtoraia godovshchchina*. <https://www.olgasedakova.com/Poetica/1061>
- Shvarts, Elena. *Dikopis poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001.
- Shvarts, Elena. *Mundus Imaginalis. Kniga otvetvlenii*. Sankt-Peterburg: ĖZRO, 1996. <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts1-5.html>
- Shvarts, Elena. *Sochineniya Yeleny Shvarts*. Vol. 1–5. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2002–2013.
- Shvarts, Yelena. *Devochka so sta soroka vosemyu rodinkami*. http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz_povest.html
- Surat, Irina. "Solovei. Literaturovedenie". *Novyi mir*. No. 6 (2022). http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2022_3/Content/Publication6_7976/Default.aspx
- Vorontsova, Kristina. *Alkogolnaya karta Sankt-Peterburga: "Obezvani pryzhki" Eleny Shvarts i "Drugoi Peterburg" Dzhona Nikolsona*. In: *Pejzaž / Krajobraz / Przestrzeń. Język i tekst*, Siedlce: [i]WN IKRiBL, 2018: 57–90.
- Vorontsova, Kristina. "Evolutsiya kontseptu skuki v tvorchestve Eleny Shvarts". *Studia Rossica Poniensis*. No. 48/1 (2023): 97–110.
- Vorontsova, Kristina. "Mifopoeticheskaya struktura knigi Eleny Shvarts 'Literaturnye gastroli'". *Lingua e Linguaggi*. No. 37 (2020): 201–217.

JOHN DOUGLAS CLAYTON

 <https://orcid.org/0000-0002-7155-1825>

Professor Emeritus
University of Ottawa
Department of Modern Languages and Literatures
Ottawa, Ontario, Canada K1N 6N5
Douglas.Clayton@uottawa.ca

МОЛЧАНИЕ АВТОРА И ТИШИНА В СТЕПИ И ЧАЙКЕ АНТОНА ЧЕХОВА

AUTHORIAL SILENCE IN ANTON CHEKHOV'S STEPPE AND SEAGULL

The book *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours* (2018) by Alain Corbin offers a starting point for an analysis of silence – in both its meanings as the absence of sound and the abstinence from speech – in the literary text. Fëdor Tiutchev in his poem “Silentium” speaks of the inner feelings that cannot and should not be uttered. However, in the last third of the 19th century, when all forms of artistic expression were deeply affected by scientific advances, new modes of expression of the ineffable appeared. In particular Anton Chekhov because of his medical training was influenced by contemporary developments in psychiatry, in which the speech of patients was seen to reveal their psychological traumas. His work as writer and dramaturg was thus radically changed by his analysis of patient’s neuroses. In *The Seagull* the dramatic text ceases to be a coherent dialogue and consists of characters exhibiting their psychological problems in their speech, while the playwright leaves it to the viewer to interpret them. Silence about the “elephant in the room” becomes a dramaturgical strategy. Hints as to how to understand the psychological undercurrents are scattered in the speech of different characters. A careful reading reveals the importance of the play *La Dame aux camélias* as the key intertext. The author leaves it to the audience to divine that in Act Four Nina is in the final stages of tuberculosis. Treplev’s playlet in Act One envisages a time when silence will reign overall.

Keywords: Chekhov, silence, theatre, *The Seagull*, intertext

В книге *История тишины* (2018) французский историк Ален Корбен обращает внимание читателя на тему молчания и тишины в литературном тексте. В стихотворении *Silentium* Федор Тютчев говорит о глубинных чувствах, которые нельзя высказать. В последней трети



Received: 3.10.2023. Verified: 5.11.2023. Accepted: 6.12.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

XIX века, когда научные достижения оказали большое влияние на все виды искусства, в литературе появились новые возможности для выражения невысказываемого. В частности, Антон Чехов как врач использовал последние тенденции в психиатрии, согласно которым речь пациента раскрывает его глубокие психологические травмы. Как писатель и драматург, Чехов радикально изменил свой подход к театральному тексту: тот перестает быть последовательным диалогом и частично становится цепью высказываний, где персонажи болтают о себе и вредят другим. В пьесе *Чайка* намеки на психологическую подоплеку разбросаны в речи разных персонажей. Стратегией драматурга становится молчание о главном. Внимательное прочтение текста обнаруживает, что автор использует пьесу Александра Дюма младшего *Дамы с камелиями* как ключевой интертекст, позволяющий зрителю самостоятельно догадаться, что в четвертом акте Нина находится на последней стадии туберкулеза. А Треплев в своей пьесе предсказывает время, когда воцарится молчание.

Ключевые слова: Чехов, молчание, театр, *Чайка*, интертекст

Появление книги *История тишины (Histoire du silence, 2018)* французского историка Алена Корбена (Alain Corbin, р. 1936)¹ привлекло внимание многих читателей к вопросу данного явления в человеческой жизни. Однако русского читателя, задумавшегося о содержании книги, наверно, поразило недоразумение, которое лежит в основе книги и которого не замечал автор. Дело в том, что французское слово «silence», происшедшего от латинского слова «silentium», имеет двойное значение: «тишина» (слово, выбранное переводчиком книги Корбена на русский для заглавия) и «молчание» (слово, использованное советскими издателями поэзии Тютчева как перевод заглавия его стихотворения *Silentium*). Первые главы книги Корбена посвящены тишине – абсолютному отсутствию шума и звуков человеческой деятельности. В монастырской традиции до сих пор поощряется соблюдение **молчания** как способ приблизиться к божественной **тишине** – к Богу. Это так называемый «обет молчания», который принят в монашеских орденах и в некоторых восточных религиях. В XVII веке молчание и уединение рекомендуются сторонниками контрреформации, например Боссюэ, как путь к Богу. Вопрос о тишине и молчании приобретает личный характер по мере того, как развивается общество и изменяется роль религии в жизни людей. В XIX и XX веках тишина отделяется от понятия Бога и становится убежищем от суеты мира, существующим в пустых домах и других безлюдных местах.

Большой интерес в этом плане представляет уже упомянутое стихотворение Федора Тютчева (1803–1873) *Silentium* (1829–1833). Парадоксальным образом стихотворение, поэтическое высказывание, проповедует молчание: «мысль изреченная есть ложь». Молчание представляется как сугубо индивидуальный выбор субъективного «я»:

¹ А. Корбен, *История тишины от эпохи Возрождения до наших дней*, пер. с французского О. Поляк, Москва: Текст 2020.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пуškai в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи².

Более того, в стихотворении человек представляется абсолютно одиноким индивидуумом: исключается возможность передать словами «глубину души». В известном смысле стихотворение Тютчева предвосхищает современную психиатрию, основанную на мысли, что каждый человек в глубине своего подсознания «таит» (подавляет) болезненные чувства. Разница лишь в том, что эти «чувства и мечты» представлены романтическим поэтом как сокровище.

XIX век был эпохой беспрецедентных технических и научных достижений, появление которых коренным образом изменило традиционные формы искусства. Например, произошло слияние технологически достоверного и эстетического в живописи и скульптуре. Когда в 1870-ые годы Эдвард Мейбридж (Eadward Muybridge, 1830–1904) изобрел пофазовое фотографирование бега лошадей, произошел драматический сдвиг: было обнаружено, что художники всегда неправильно представляли ноги скачущей лошади. Эдгар Дега применил открытие к своим изображениям этих животных в движении³. Аналогичный процесс происходил в области музыки⁴. На литературу повлияло то, что психиатрия, как отмечает Евгений

² Ф. И. Тютчев, *Silentium!*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*, Ленинград: «Советский писатель» 1987, с. 105–106.

³ О находках Мейбриджа и их влиянии на Дега см.: G. Tinterow, *The 1880s: Synthesis and Change*, [в:] *Degas*, ред. J. Sutherland Boggs, New York: The Metropolitan Museum of Art; and Ottawa: The National Gallery of Canada 1988, с. 459. Другим значительным воздействием на искусство, а также на роль автора, стало изобретение дагерротипа, означавшее, что объектив фотоаппарата заменил глаз художника. Камера автоматически фиксировала каждую деталь предмета, поставленного перед ней. Человек за камерой мог, конечно, расположить объекты для фотографирования и управлять техническими деталями, такими как освещение; он мог даже вмешаться «постфактум», чтобы добавить цвет. Тем не менее, его роль сильно отличалась от роли художника; по сути, фотография документировала действительность, например, внешний вид человека в мельчайших подробностях. Задача же художника сместилась с пристального внимания к деталям на субъективное выражение чувств и интерпретацию действительности.

⁴ Изобретение фонографа позволило исследователям впервые записывать подголоски гармонизации в русском народном пении, что привело, например, к появлению новых фольклорных эффектов в музыке Игоря Стравинского. См.: R. Taruskin, *Stravinsky's Petrushka*, [в:] *Petrushka: Sources and Contexts*, ред. A. Wachtel, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1990, с. 90–93.

Меве, «как отдельная область медицинской науки» также сделала огромные шаги во второй половине XIX века⁵. В психиатрии скрытые чувства рассматриваются как результат некой психологической травмы, и человек, чтобы лечиться, должен не молчать, а их озвучить. В частности, в 1889 французский психолог Пьер Жане (Pierre Janet, 1859–1947) издал свою первую книгу *Психический автоматизм*⁶. Жане приписывают изобретение слова «подсознательное» и теорию о решающей роли травмы в психике⁷. Чехов как выпускник медицинского факультета и практикующий врач не мог не следить за новостями науки: даже закончив медицинский факультет Московского университета, он поддерживал контакт с профессорами факультета⁸.

Существует целый ряд исследований на тему «Чехов и медицина», написанных врачами, не имеющими никакого филологического образования⁹. Чаще всего такие исследования ограничиваются биографическими темами – например, Чехов как студент медицинского факультета, Чехов как уездный врач, Чехов как исследователь ситуации ссыльных на Сахалине, и т. п. Когда исследователи обращаются к вопросу о медицине в литературных произведениях Чехова, то обычно речь идет об образах врачей или болезни в жизни персонажа¹⁰. Между тем, влияние медицины на Чехова-писателя значительно глубже. Частью заданий Чехова во время учебы на медицинском факультете были отчеты о случаях из практики. Они должны были быть основаны на точном, беспристрастном наблюдении поведения больного и его симптомов и в постановке диагноза. Ясно, что такая практика оказала воздействие на работу Чехова как писателя. По словам профессора-невропатолога Г. И. Россолимо, «там, где надо было описать быт и условия жизни пациента, прикоснуться к обыкновенной человеческой жизни, вскрыть ее интимные стороны [...] там чувствуется, что А. П. точно катится по гладкой дороге»¹¹. Дальше будет рассматриваться вопрос о том, как повлияла одна отрасль

⁵ Е. Б. Меве, *Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова*, Киев: «Здоровья» 1989, с. 128–129.

⁶ P. Janet, *L'Automatisme psychologique*, Paris: Felix Alcan 1889. Русский перевод: П. Жане, *Психический автоматизм. Экспериментальное исследование низших форм психической деятельности человека*, Москва: «Начало» 1913.

⁷ Примечательно, что и в настоящее время эта теория остается в силе: канадский психолог Г. Мате утверждает, что каждый человек в том или ином смысле травмирован, что объясняет особенности его поведения и является источником его неврозов. См.: G. Maté, D. Maté, *The Myth of Normal: Trauma, Illness & Healing in a Toxic Culture*, Canada: Alfred A. Knopf 2022.

⁸ Е. Б. Меве, *Медицина...*, с. 128–129.

⁹ Например, Е. Б. Меве, *Медицина...*; М. Б. Мирский, *Доктор Чехов*, Москва: «Наука» 2003.

¹⁰ См. А. П. Чудаков, *Чеховские образы... и диагностика*, «Вопросы литературы» 1962, № 4, [электронный ресурс] <https://voplit.ru/article/chehovskie-obrazy-i-diagnostika/> [14.12.2023].

¹¹ М. Б. Мирский, *Доктор Чехов...*, с. 19.

медицины – психиатрия – на **поэтику** прозы и драматургии Чехова в свете быстрого прогресса данной науки в 1880-х и 1890-х годах.

Исследователи Чехова неоднократно отмечали присутствие в его прозе драматического мышления. В этом плане особый интерес представляет один эпизод в повести *Стень*. Рассмотрим комплекс мотивов, возникающий в данном эпизоде и перенесенный в пьесу *Чайка*, а потом обсудим один из важнейших интертекстов той же пьесы. В повести рассказ ведется от третьего лица повествователем, который как бы следит за траекторией Егорушки, мальчика лет девяти, едущего из своего городка в более крупный город на учебу, и передает впечатления, вызванные у ребенка элементами степного пейзажа. В своем классическом анализе поэтики Чехова А. П. Чудаков оспаривает мнение предыдущих исследователей, что повесть разворачивается с точки зрения Егорушки, подчеркивая, что многие из лирических монологов повествователь передает «от себя», например рассуждения об одиночестве: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека [...] гнетут душу своим молчанием...»¹². На самом деле, точка зрения колеблется, причем слова повествователя иногда передают восприятие попутчиков, иногда Егорушки, а иногда вообще «человека». Здесь восприятие Егорушки, который впервые узнает, что такое одиночество и впервые находится с глаза на глаз с звездами, то есть, с «безразличной природой», играет важную роль в перспективизации. Интересно, что цитата звучит как эхо слов Тютчева в стихотворении *Silentium!*, где чувства и мечты появляется «безмолвно, как звезды в ночи» и человек так же одинок перед ними и может только молчать.

Важно отметить, что повествователь в *Стени*, который передает то свои мысли, то восприятие попутчиков, то Егорушки, не всегда является всеведущим. Рассказ ведется с точки зрения одного или нескольких персонажей, и поэтому образы в повести подвергаются эффекту остранения и часто остаются загадочными. В этом отношении особый интерес представляет эпизод в 6-ой главе повести, который мы условно назовем *Охотник и дрова*. Егорушка и остальные сидят ночью у костра, когда из тьмы появляется человек:

[...] все при первом взгляде на него увидели прежде всего не лицо, не одежду, а улыбку. Это была улыбка необыкновенно добрая, широкая и мягкая, как у разбуженного ребенка, одна из тех заразительных улыбок, на которые трудно не ответить тоже улыбкой¹³.

¹² А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва: «Наука» 1971, с. 111.

¹³ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. Москва: «Наука» 1974–1988, т. 7, с. 77. Дальше цитаты из этого издания будут указаны в квадратных скобках в формате ПСС (Сочинения) и ПССП (Письма).

Человек несет ружье и убитую дрохву (крупную степную птицу). Зовут его Константин Звоник. Он рассказывает, что его невеста, на которой он женился меньше месяца назад, поехала к матери. Послушав его рассказ о том, как он её уговорил выйти за него, «[в]се теперь отлично понимали, что это был влюбленный и счастливый человек, счастливый до тоски; его улыбка, глаза и каждое движение выражали томительное счастье» [ПСС, т. 7, с. 77]. Весь вопрос в том, что означает улыбка Константина. Прямого ответа нет, но есть существенная деталь: «Одет он был в чистую белую рубаху с шитым воротом». Повествователь «болтает», отражая восприятие Егорушки или подводчиков, которое равнозначно взгляду наивного читателя. Автор же молчит, но всё объясняют детали. Во-первых, появлению Звоника предшествует ряд рассказов о страшных убийствах, зарезанных купцах, и т. п. Во-вторых, он «полюбил до смерти, хоть на шибеницу полезай». В-третьих, он уже убил дрохву, а свою невесту зовёт «сорока». Не собирается ли он и её убить? В-четвертых, он настолько погружён в свои мысли, что не может слушать собеседников. Наконец, он надел чистую белую рубашку. Именно эта деталь указывает на то, что Звоник, видимо, покончит с собой или по крайней мере скоро умрет (достаточно вспомнить традицию «белой рубашки смерти»), а следовательно улыбка – признак не счастья, а чрезвычайной боли. Итак, за образом наивного, местами болтливого повествователя **молчит** наблюдательный автор, который описывает, но не объясняет¹⁴. Этот эпизод представляет собой короткую монодраму и послужит моделью для будущих пьес, в которых автор молчит, а говорят только персонажи, и зрителю остается на основании разных фрагментов информации самому «поставить диагноз», то есть обнаружить внутреннее страдание персонажа.

Так, некоторые мотивы из маленькой сцены около костра в *Степи* переходят в пьесу *Чайка*. В ней появляется другой Константин (Треплев) – поэт, представляющий новые веяния в искусстве. Как и Звоник, Константин обвораживает девушку (Нину) «словами» своей пьесы¹⁵. Но влюбленность проходит очень быстро – она продолжается до одного единственного поцелуя. Чтобы выместить на ком-то свою боль от того, что Нина его разлюбила, а влюбилась в Тригорина, как Звоника оставила его «сорока»,

¹⁴ Некоторые исследователи верили повествователю на слово. См., например, З. Паперный, А. П. Чехов: *Очерк творчества*, Москва: «Художественная литература» 1960, с. 77.

¹⁵ Отметим, что «сорока» Звоника ассоциируется с рекой, где она гуляет с парубками – а фамилия Нины «Заречная». Другим любопытным мотивом из *Степи*, который присутствует и в *Чайке*, являются два красных глаза: в *Степи* «От костра осталось только два маленьких красных глаза» (ПСС, т. 7, с. 78) а в пьесе: «на фоне озера показываются две красных точки», причем в маленькой пьесе Треплева определяется, кому они принадлежат: «Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...» (ПСС, т. 13, с. 14).

Треплев стреляет в птицу (не в дрохву, а в чайку), а потом и в себя. В *Чайке*, как правило, нет прямого общения между персонажами: каждый живет в своем мире. Как отмечает Н. А. Кожевникова, «независимо друг от друга разные персонажи говорят одно и то же»¹⁶. О чем они же говорят? О себе, о своей боли, и часто таким образом задевают болевые точки друг друга. Треплев, например, очевидно случайный результат краткой связи Аркадиной с каким-то «киевским мещанином», теперь напоминает ей самим своим существованием, что ей уже не восемнадцать лет, а примерно сорок три. Ее раздражают его разговоры о «новом театре», в котором ей нет места. Аналогичным образом, когда Нина возвращается в четвертом действии, она прямо говорит Треплеву: «Я люблю его [Тригорина]. Я люблю его даже сильнее, чем прежде» [ПСС, т. 13, с. 59]. Думает она при этом не о чувствах собеседника, а о себе и своём романе с старшим писателем. В результате, ее заявление станет причиной окончательной, успешной попытки Треплева покончить собой.

Примечательно, что в пьесе три молодых персонажа отмечены безотцовщиной: Треплев, видимо, не знавший никогда своего отца, хотя благодаря ему он заклеймён ненавистным ему официальным статусом «Киевского мещанина»; Нина, от которой отрекся ее отец в пользу ее мачехи; и Маша, которая, как можно догадаться из ее разговора с Дорном в конце первого действия, биологическая дочь не бестолкового Шамраева, а Дорна. Она говорит ему в конце первого действия: «Я ещё раз хочу вам сказать. Мне хочется поговорить... (*Волнуется.*) Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце. Почему-то я всею душой чувствую, что вы мне близки...» [ПСС, т. 13, с. 20]. Во всех перечисленных случаях ощущается клинический взгляд Чехова-врача, видящего всех насквозь, но из деликатности молчащего. Между тем, как автор, он оставляет очевидное на поверхности для внимательного читателя.

С точки зрения изображения человеческой психики, пьесы Чехова представляют такой же шаг вперед в театральном искусстве, как живопись и скульптура Дега в изобразительном. Поэтика театра резко меняется: функция реплик состоит не в том, чтобы мотивировать цепь событий, а чтобы раскрыть внутренний мир каждого персонажа в отдельности. Автор молчит, а персонажи болтают о себе, произнося «слова, слова, слова». Между тем, судьба Треплева и Нины постепенно решается. Результат их стремлений отражён в двух образах: мертвой чайке, убитой Треплевым а потом превращенной в чучело по просьбе Тригорина, и импровизированном театрике в саду,

¹⁶ Н. А. Кожевникова, *Стиль Чехова*, Москва: Институт русского языка имени В. В. Виноградова 2011, с. 363.

который, по словам Медведевко в четвёртом действии, «стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает» [ПСС, т. 13, с. 45]. Для чеховских пьес, в отличие от итальянской комедийной традиции, характерно отсутствие счастливой концовки. В любви нет счастья – ни для Звоньки, ни для Треплева или Нины. Если в западной традиции победа молодого поколения над старым отмечается свадьбой молодой пары, то *Чайка* кончается выстрелом, и картина мира остаётся такой же, как в первом действии: старое поколение от нечего делать играет в лото и за пустой болтовней игнорирует крушение надежд молодых. Так, в частности, проявляется чеховская радикальная трансформация поэтики драматургии. Его театр основан на внимательном наблюдении мира, в котором человек – лишь один элемент. Как пишет Александр Чудаков в своем анализе поэтики Чехова, «Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое – все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его»¹⁷. В мире Чехова все равны – люди и птицы. В этом смысле чайка не символ, а такая же жертва бессмысленных действий людей, как и Треплев или Нина. В других пьесах Чехова жертвами становятся даже не птицы, а деревья. В *Трёх сестрах* Наташа рубит еловую рощу, а пьеса *Вишневый сад* кончается звуком топора, рубящего вишневые деревья.

Даже слова персонажей в пьесе порой кажутся равнозначными чирканию птиц. Однако при более внимательном анализе они предстают не болтовней, а **образом** болтовни, служащим важным каналом информации. Именно из их слов мы строим наше понимание внутреннего мира каждого персонажа – например, в первом действии влюбленность Полины Андреевны в Дорна, о комфорте которого она постоянно заботится. Как мы догадываемся потом из уже упомянутого выше разговора Дорна с Машей, между ними были раньше не только профессиональные отношения врача с пациентом, что подтверждается заявлением Дорна: «Затем я всегда был честным человеком» [ПСС, т. 13, с. 11]. Другой важной функцией «болтовни» является накопление намёков на скрытые интертексты, один из которых до сих пор привлекал мало внимания.

Молчание, или умолчание, скрывает наиболее значимое. Человек умалчивает о травмах, лежащих глубоко в его душе. Это относится также к самому Чехову, который, по рассказам знакомых, никогда не говорил о главном факте своей жизни – том, что он болен той же болезнью, которая рано унесла из жизни его любимого брата Николая. В статье о разрыве между искусством и действительностью в *Чайке* Томас Гроб рассматривает два интертекстуальных момента в пьесе – ссылки на Мопассана и Шекспира

¹⁷ Чудаков, *Поэтика...*, с. 282.

– и приходит к выводу, что они «тупиковые», так как якобы не дают никаких герменевтических результатов¹⁸. Есть, однако, другой интертекст, слишком близкий к Чехову и поэтому скрытый на поверхности в случайных намеках, разбросанных в словах разных персонажей. Так, Треплев говорит об Аркадиной: «Нужно [...] восторгаться ее игрой в „La dame aux camélias”» [ПСС, т. 13, с. 7]. Сорин произносит: «Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге... Нехорошо!» А Нина отвечает: «Это так... Видите, как мне тяжело дышать» [ПСС, т. 13, с. 9]. Это значит, что у Нины становятся заметны первые признаки туберкулеза. Такие детали уже в первом акте указывают на то, что главный интертекст пьесы – *Дама с камелиями* А. Дюма младшего (1852, по мотивам романа того же автора)¹⁹. Чехову в *Чайке*, благодаря его тактичности и умолчаниям, удалось избежать всех возможных штампов, окружающих популярную фабулу о молодой женщине, в которую влюбляется молодой писатель и которая умирает от туберкулеза. Знаменитая итальянская актриса Элеонора Дузе гастролировала в России в 1891, где она исполняла, между прочим, роль Маргариты в *Даме с камелиями*, одной из самых популярных пьес XIX века. Чехов видел её в Петербурге в роли Клеопатры. О её игре он написал сестре:

Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. [...] Я смотрел на эту Дузе и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно [ПССП, т. 4, с. 198]²⁰.

Это замечание нужно иметь в виду при чтении *Чайки* – в частности, в отношении Аркадиной.

В Москве Дузе играла в *Даме с камелиями* к восторгу зрителей, которые, хотя не знали итальянский язык, но, как Чехов, «всё понимали»; видимо, ее триумф внушил русским актрисам, таким, как Аркадина, желание ей подражать²¹. Треплев саркастически замечает: «... попробуй похвалить при ней Дузе!» [ПСС, т. 13, с. 7]. С этим нужно сравнить оценку Треплевым игры Заречной в 4-ом действии:

¹⁸ T. Grob, *Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs Čajka als metafiktionaler Text*, «Zeitschrift für Slavische Philologie» 1995, № 55 (2), с. 264–289.

¹⁹ См. Д. Клэйтон, «Я чайка. Нет, не то...». К истолкованию образа Нины Заречной в пьесе А. П. Чехова, [в:] *Драма и театр: сборник научных трудов*, Тверь: Тверской гос. университет 2005, с. 135–139; а также: J. Douglas Clayton, *Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov's Drama*, [в:] *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*, ред. Y. Meerzon и J. Douglas Clayton, New York: Routledge 2012, с. 17–31.

²⁰ Письмо М. Н. Чеховой, 17 марта, 1891.

²¹ О гастрольях Дузе в России см.: G. M. Pontiero, *Eleonora Duse...*, с. 88–99.

Бралась она всё за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умира-ла, но это были только моменты [ПСС, т. 13, с. 50].

Отметим, что в последней сцене *Дамы с камелиями* Маргарита **умирает**, то есть Заречная, которая действительно молода (в отличие от Аркадиной) и действительно умирает от туберкулеза, талантливо играет ту смерть, которая скоро будет ее собственной. Здесь происходит тот разрыв между искусством и «жизнью», о которой пишет Гроб (хотя здесь кавычки напоминают о том, что при исполнении пьесы «Чайка», разница будет не реальная, а только концептуальная). Фактически здесь не разрыв, а *монтаж* двух условных реальностей. Такой же монтаж происходит в первом действии, где вместо бутафории за сценой театра Треплева «реальное» озеро, над которым поднимается «реальная» луна. В этом плане *Чайка* предвосхищает развитие русского театрального авангарда Блока, Евреинова, Мейерхольда и др.²²

Итак, в *Чайке* человечество описано с клинической точностью. Люди болтают о своей боли, болтают и одновременно скрывают свою тайную травму на видном месте. Пьеса демонстрирует, до какой степени автор изучил и понял человека как медик. Его молчание – врачебное, профессиональное. Однако в этом плане следует обратить внимание на значение маленькой треплевской пьесы в пьесе. Она является одним из тех моментов, которые бывают у Чехова, когда перспектива резко меняется, и человек кажется, по словам Астрова, «букашкой». В данном случае представлен образ мира «через двести тысяч лет». Как справедливо замечает Сорин, «Через двести тысяч лет ничего не будет» [ПСС, т. 13, с. 13]. Пьеса Треплева вызывает образ мира, где все твари умолкли: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, [уже!] молчаливые рыбы ...» [ПСС, т. 13, с. 13] и т. д. На фоне этого всеобщего молчания существуют только два начала: «общая мировая душа» и дьявол. Этот образ пустого, молчаливого мира без живых существ удивительно похож на представленный в стихах Леконта де Лиля, которые цитирует Корбен, заканчивая свою книгу о тишине:

Мучения, злодейства, совести угрозы и плач отчаяния,

Людская плоть и ум – всё замолчит тогда.

Умолкнет всё – цари и боги, и вельможи,

²² Интересно, что и Дега экспериментировал с монтажом реального и искусства в скульптуре *Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица*: на бронзовую скульптуру на-дета реальная балетная пачка. Скульптура в коллекции Музея д'Орсэ, Париж.

И толпы рабские, шуршание вод и улиц суета,
 Затихнут звери, чащи, зыбь морская, горы,
 Всѣ, что летает, скачет, пользуется в аду,
 Всѣ, что дрожит, боится, убивает, гложет,
 И червь, в земле зарывшийся, и молния
 В ночи! Творенье вмиг замолкнет²³.

При жизни Чехова стихи французских парнасцев активно читали в России. Леконта де Лиля переводили Иван Бунин и Иннокентий Анненский. Данное стихотворение, между тем, не было переведено. Оно носит латинское заглавие *solvet saeculum*, что является частью начала григорианского распева или секвенции: *dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla* («День гнева, тот день, повергнет мир в пепел»). Это не что иное, как ссылка на Апокалипсис. После его наступления, как и в тексте Треплева, все голоса замолчат – и последует абсолютная тишина. В *Чайке* Треплев ставит свою пьесу как провокацию против матери, заменяя ее в центре его внимания и в центре театра красивой девушкой на поколение моложе. Это смысловой структуре *Чайки* освещает борьбу поколений, причем именно молодое поколение потерпит крушение. Таким образом, пьеса в пьесе предвосхищает смерть Треплева и служит его преждевременным завещанием: в конце концов все голоса, начиная с его собственного, умолкнут, и воцарится тишина, как эхо последних слов Гамлета: «Дальнейшее – молчание».

References

- Chekhov, Anton P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. Moskva: "Nauka", 1974–1988.
- Chudakov, Aleksandr P. "Chekhovskie obrazy... i diagnostika". *Voprosy literatury*. No. 4 (1962). <https://voplit.ru/article/chehovskie-obrazy-i-diagnostika/>
- Chudakov, Aleksandr P. *Poetika Chekhova*. Moskva: "Nauka", 1971.
- Clayton, J. Douglas. *Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov's Drama*. In: *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*, ed. Y. Meerzon and J. Douglas Clayton. New York: Routledge, 2012: 17–31.
- Clayton, J. Douglas. "Ya chaika. Net, ne to...". *K istolkovaniyu obraza Niny Zarechnoi v pese A. P. Chekhova*. In: *Drama i teatr: sbornik nauchnykh trudov*. Tver, 2005: 135–139.
- Degas, Edgar. *Petite danseuse de quatorze ans*. Paris: Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>
- Grob, Thomas. "Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs Čajka als metafiktionaler Text". *Zeitschrift für Slavische Philologie*. No. 55 (2) (1995): 264–289.
- Korben, Alen. *Istoriya tishiny*. Moskva: Tekst, 2020.
- Kozhevnikova, Natalya A. *Stil Chekhova*. Moskva: Institut russkogo yazyka imeni V. V. Vinogradova, 2011.

²³ Аллен Корбен, *История ...*, с. 138.

- Maté, Gabor; Maté, Daniel. *The Myth of Normal: Trauma, Illness & Healing in a Toxic Culture*. Canada: Alfred A. Knopf, 2022.
- Meve, Evgenii B. *Meditsina v tvorchestve i zhizni A. P. Chekhova*. Kiev: Zdorovya, 1989.
- Mirskii, Mark B. *Doktor Chekhov*. Moskva: "Nauka", 2003.
- Papernyi, Zinovii. *A. P. Chekhov: Ocherk tvorchestva*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1960.
- Pontiero, Giovanni. *Eleonora Duse: In Life and Art*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1986.
- Taruskin, Richard. *Stravinsky's "Petrushka"*. In: *Petrushka: Sources and Contexts*, ed. Andrew Wachtel. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990: 51–65.
- Tinterow, Gary. *The 1880s: Synthesis and Change*. In: *Degas*, ed. Sutherland Boggs, Jean. New York: The Metropolitan Museum of Art and Ottawa: The National Gallery of Canada, 1988: 363–374.
- Tyutchev, Fedor I. *Polnoe sobranie sochinenii*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1987.

КОНСТАНТИН РАХНО (KONSTANTIN RAKHNO)

 <https://orcid.org/0000-0002-0973-3919>

Национальный музей украинского гончарства в Опшном
Полтавская область
Зеньковский район
Украина, 38164 пос. Опшное
ул. Василия Кричевского, д. 102
krakhno@ukr.net

ДИАЛОГ В ОБРЯДЕ ОПАХИВАНИЯ
В ПОВЕСТИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА ЯР
И ЕГО МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ

DIALOGUE IN THE PLOWING RITUAL
IN SERGEI YESENIN'S STORY YAR
AND ITS MYTHOLOGICAL CONNOTATIONS

One of the most striking episodes in Sergei Yesenin's story *Yar* (1915) is the description of the folk ritual of ploughing a village against an anthrax epizootic. It is ethnographically accurate, based on the personal impressions of the poet as an eyewitness, and contains a number of important details that complement the records of the 19th – early 20th centuries. The ploughing that Yesenin saw in his native village belongs to the so-called occasional rituals, which are only resorted to during crises, such as mass illnesses of people and deaths of livestock, which were thought to mean failure in the world order. To stop the epidemic a balance had to be restored between the “human” and the “non-human”. Accordingly, the epidemic was thought of as evidence that the balance had been disrupted, and that the border separating people from the other world had weakened. The rite of ploughing was intended to renew it on the real and symbolic levels. Eleven naked innocent girls, led by a blindfolded married woman, circled the village with chants. They became participants in primordial creation. According to Yesenin, during the ritual walk they could kill any person they met who was deemed to personify the disease. Moreover, the dialogue between the blindfolded woman and the participants in the ritual reproduced ritual blindness, which made it possible to see another existence, and invoked the corresponding mythological characters such as Gogol's *Viy*.

Keywords: folk rituals, prose of Sergei Yesenin, ritual plowing, ethnography of the Eastern Slavs, Slavic mythology



Received: 21.10.2023. Verified: 12.11.2023. Accepted: 28.11.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Одним из самых ярких эпизодов в повести Сергея Есенина *Яр* (1915) является описание народного обряда опахивания селения против эпизоотии сибирской язвы. Оно этнографически точное, базируется на личных впечатлениях поэта как очевидца и содержит ряд важных деталей, которые дополняют имеющиеся в научной литературе фиксации XIX – начала XX века, в том числе и происходящие из Рязанской губернии. Опахивание, которое Есенин видел в родной деревне, относится к так называемым окказиональным обрядам, которые исполняются «по случаю» – во время возникших кризисов. Оно совершалось при массовых заболеваниях людей и падеже скота, понимавшихся в традиционном обществе как проявление сбоя в мировом порядке. В последнем случае для избавления от эпидемии следовало восстановить этот порядок. Под нормальным ходом вещей подразумевался баланс между «человеческим» и «нечеловеческим», соответственно эпидемия мыслилась как свидетельство того, что баланс нарушен, а граница, отделяющая людей от иного мира, ослабла раньше срока. Обряд опахивания был призван провести ее заново, на реальном и символическом уровнях. Для этого одиннадцать обнаженных невинных девушек во главе с замужней женщиной, глаза которой были завязаны, обводили деревню бороздой с песнопениями. Они становились фигурантами ситуации примордиального творения. Во время обрядового обхода селения, согласно свидетельству Есенина, могли умертвить встречного человека, который объявлялся персонификацией болезни. Другой важной чертой, отмеченной поэтом, являлся обрядовый диалог, происходивший между женщиной с завязанными глазами и участницами обряда. Он воспроизводил ритуальную слепоту, дающую возможность видеть иноебытие, и отсылал к соответствующим мифологическим персонажам вроде гоголевского Вия.

Ключевые слова: народная обрядность, проза Сергея Есенина, обрядовое опахивание, этнография восточных славян, славянская мифология

Тяжелая эпидемия как событие, представляющее величайшее испытание для проходящего через него традиционного общества, проверяющее прочность его базовых форм и институтов, естественным образом провоцировала к поиску сверхъестественной первопричины и устранения ее всем коллективным миром. Наиболее критические периоды эпидемий удостоверяли общность человеческой природы проживающих их людей, вызывали ее к осязаемому и разделяемому присутствию¹. В религиозной перспективе эпидемическое бедствие приводило переживающее его сообщество к масштабным коллективным ритуалам, призванным остановить болезнь.

В повести Сергея Есенина *Яр* (1915) описан народный обряд опахивания селения против эпизоотии сибирской язвы. Его суть заключается в запрете всем жителям деревни ночью выходить на улицу и заглядывать в окна, потому что первый встречный считается колдуном, наславшим болезнь на скотину; его могут зарубить топорами насмерть. В это время замужняя женщина укутана мешками и запряжена с хомутом в соху. Ее глаза закрыты. На перекрестках идущие с ней одиннадцать обнаженных девушек очерчивают круг и спрашивают о том, видит ли она кого-нибудь. Женщина отвечает, что нет:

¹ К. Куксо, *Эпидемия и трансформации социальной жизни: перспективы сакрализации и дисциплины*, «Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке» 2021, т. 10, № 5А, с. 133–137.

[...] На беду, появился падеж на скотину.

– Сибирка, – говорили бабы. – Все коровы передохнут.

Стадо пригнали с луга домой; от ящуря снадобьем аптешника коровам мазали языки и горла.

Молчаливая боль застудила звенящим льдом на сердцах всех крестьян раны.

Пошли к попу, просили с молебном кругом села пройти. Поп, дай не дай, четвертную ломит.

– Ты, батюшка, крест с нас сьмаешь! – кричали мужики. – Мы будем жаловаться ир-хирею.

– Хоть к митрополиту ступайте, – ругался поп. – Задаром я вам слоняться не буду.

Шли с открытыми головами к церковному старосте и просили от церкви ключи. Сами порешили с пеньем и хоругвями обойти село.

Староста вышел на крыльцо и, позвякивая ключами, заорал на все горло:

– Я вам дам такие ключи, сволочи!.. Думаете – вас много, так с вами и сладу нет... Нет, голубчики, мы вас в дугу согнем!

– Ладно, ребята, – с кроткой покорностью сказал дед Иен, – мы и без них обойдемся.

Жила на краю села стогодовалая Параня, ходила, опираясь на костыль, и волочила расшибленную параличом ногу, и видела, знала она порядки дедов своих, знала – обидели кровно крестьян, но молчала и сказать не могла, немая была старуха. Знала она, где находилась копия с бумаг.

Лежала тайна в груди ее, колотила стенки дряблого закоченевшего тела, но, не находя себе выхода, замирала.

Проиграли мужики на суде Пасик, забилась старуха головой о стенку и с пеной у рта отдала Богу душу.

Разговорившись после похорон Парани о старине, некоторые вспомнили, что при падеже на скотину нужно опахивать село.

Вечером на сходе об опахиванье сказали во всеуслышанье и не велели выходить на улицу и заглядывать в окна.

При опахиванье, по сказам стариков, первый встречный и глянувший – колдун, который и наслал болезнь на скотину.

Участники обхода бросались на встречного и зарубали топорами насмерть.

В полночь старостина жена позвала дочь и собрала одиннадцать девок.

Девки вытащили у кого-то с погребка соху, и дочь старосты запрягла с хомутом свою мать в соху.

С пением и заговором все разделись наголо, и только жена старосты была укутана и увязана мешками.

Глаза ее были закрыты, и, очерчивая на перекрестке круг, каждый раз ее спрашивали:

– Видишь?

– Нет, – глухо она отвечала.

После обхода с сохой на селе болезнь поутихла, и все понемногу утомонились².

Есенин точно и подробно (за исключением отсутствующих у него слов заговора и песни или молитвы) описывает распространенный у восточных славян обряд, который ему мог быть известен не только по воспоминаниям старожилков, но и по рассказам участниц обряда, совершавшегося при жизни писателя. Из письма Владимира Чернявского, посланного Есенину из Аннополя-Волынского 26 мая 1915 года, следует, что в этом месяце в родном селе поэта, Константиново Рязанского уезда, как раз свирепствовала страшная болезнь, с которой боролись при помощи старинного магического обряда: «Твою открытку, пропитанную сибирской язвой и описывающую неслыханные обычаи, Костя Ляндау слишком предусмотрительно сжег, не дав даже нам прочесть!». Конечно, как представитель мужского пола сам Есенин принимать участие в обряде не мог. Жительница Константинова Мария Вавилова, 1908 года рождения, смутно вспоминала об этом обряде, путая его с распахиванием узкой полоски земли при пожаре, чтобы огонь не перекинулся на соседние дворы и поля: «Уж очень дохли коровы: то у того, то у того. Круг села опахивали: вели лошадь с сохой – опахивали. Хозяин вел лошадь. Народ стоял, глядели. [...] Я еще не совсем большая была. Днем опахивали». Возможно, речь идет именно об опахивании 1915 года, о котором Есенин с большим интересом сообщил другу. Важно, что обряд опахивания совершался в селе не раз. Лидия Власова-младшая поделилась такими же воспоминаниями, но в скептическом восприятии своего отца – учителя земского Константиновского начального училища Ивана Власова, преподававшего у Есенина: «Однажды меня будит отец и говорит: «Пойдем, посмотрим, какая у нас в селе еще темнота есть». И вот приходим мы с ним на старое кладбище, за церковь. Вижу – за рекой горят костры, а вокруг этих костров женщины в длинных белых рубахах, с распущенными волосами бегают, руками машут. [...] Болезнь, говорят, у коров объявилась, чума. Так вот женщины эти, как их далекие-предалекие предки, поступают. Решили, что злые духи в коров вошли, и вот теперь этих духов хотят устрасить и прогнать...»³. Таким образом, опахивание на родине Сергея Есенина могло быть как предупредительным (профилактическим) средством, цель которого не допустить в село «коровью смерть», когда она свирепствует в соседних селениях, так

² С. Есенин, *Полное собрание сочинений*: в 7 т., сост., подг. текстов и коммент. А. Захарова, С. Кошечкина, Е. Самоделовой, С. Субботина и Н. Юсова, Москва: ИМЛИ РАН 2005, т. 5, с. 104–106.

³ Там же, с. 373–374.

и очистительным (катартическим) – с целью изгнать ее, если падеж в данной деревне уже начался.

Мрачный и суровый женский групповой обряд «опахивания деревни соху, которое производится только в ночное время, голыми или одетыми в одне рубахи простоволосыми бабами, с разными песнями и заговорами»⁴, бытописатели и этнографы фиксировали еще с начала XIX века. Тесно связанный с народными мифологическими представлениями и противоречащий миропониманию образованных слоев общества, он привлекал внимание писателей, порой воспринимаясь ими как свидетельство особой отсталости, дикости народа, его приверженности темным, мракобесным суевериям. Именно под таким углом зрения описал виденное его братом Евгением в Тульской губернии опахивание села от «коровьей смерти» Иван Бунин в повести *Деревня* (1910)⁵. В то же время у Сергея Есенина опахивание подано не как демонстрация невежества, но как проявление народного мирозерцания, особого высокохудожественного восприятия мира в его целостности, неразделимости жизни и смерти. Среди описаний обряда из Рязанской губернии есть и те, что относятся к родине поэта. Именно они принадлежат к наиболее старым. Со слов дьякона Дмитрия Ильина, бывшего в 1892 году учителем того же земского училища, в Константинове около полуночи бабы и девки собирались за селом, все вооружились топорами, мотыками и тому подобным, брали с собой соху. Дочь запрягалась в соху, а вдовая мать пахала. На перекрестке шествие останавливалось, и одна из баб спрашивала: «Кто на ком пашет?» Ей отвечали: «Мать на дочери». После этого все оборачивались назад и с криками: «Секи его, руби его!» принимались рубить землю. Говорили, что плохо бывало тем, кто выходил навстречу этой неистовой толпе⁶. Учитель Сергей Иванов из соседнего села Кузьминское сообщал, что вдовы женщины и девицы собирались с этой целью в полночь на краю села, и мужчины на этом собрании присутствовать не могли. Во всех домах должны были быть потушены огни. Все женщины надевали чистые белые рубашки, распускали волосы. Четыре вдовы впрягались в соху, а остальные с кольями, метлами, ухватами и кочергами двигались рядом, исполняя молитву «Святый Боже» странным, душераздирающим напевом. Так начиналось пропахивание борозды вокруг села. Если кто-то в этот момент встречался им на пути, то его начинали бить

⁴ А. Ермолов, *Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах*, т. 3: *Животный мир в воззрениях народа*, Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина 1905, с. 109.

⁵ И. Бунин, *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва: Правда 1956, т. II, с. 75–76.

⁶ Д. Ушаков, *Материалы по народным верованиям великороссов*, «Этнографическое обозрение» 1896, № 29/30 (2–3), с. 175.

чем попало, так как видели в нем злого духа. Очертив бороздой круг вокруг села, женщины с пением перепаживали перекрестки и заматали след сохи метлами. Считалось, что злой дух больше не переступит через эту борозду⁷. При встрече также мог практиковаться ритуальный диалог. Из записи обряда в Кузьминском, сделанной археологом Василием Городцовым в 1897 году, следует, что встречающихся спрашивали: «Чей человек?» Если следовал ответ: «Божий!», то пропускали, а если не было ответа – били, иногда до смерти. Крестьяне старались провести сохой сомкнутую борозду вокруг села или скотных дворов, если скотина пребывала изолированно в лугах. Полагали, что нечистый дух уйдет за черту и перешагнуть за круг не посмеет⁸. В 1910 году к опаживанию против холеры прибегли крестьяне слобод Сторожевой и Клюковки в Данковском уезде. Оно напоминало применявшееся против эпизоотии и совершалось ночью. Впереди процессии шли парни, стреляя из ружей, потом вдовы с иконами и, наконец, девушки, одна из которых была запряжена в соху. Все женщины были в одних рубашках и пели молитву. С той же целью опаживание производилось и в деревне Никоновка Раненбургского уезда Рязанской губернии. Все вдовы и девушки деревни были собраны поздно ночью, их запрягли в одну соху и шествие с песнями отправилось вокруг деревни⁹. В Егорьевском уезде, по данным доктора медицины Гавриила Попова, обработавшего архивные материалы этнографического бюро князя Вячеслава Тенишева, это делали только две женщины¹⁰. Этнограф Дмитрий Зеленин обратил также внимание на этнографическое описание Рыковой Слободы недалеко от города Рязани, сделанное местным священником Николаем Ловцевым еще в 1849–1850 годах. Там при падеже скота в соху впрягали молодую, сильную черноволосую женщину. На конце пропаханной черты делали на земле сохой крест, возле него выкапывали глубокую яму, куда зарывали «смерть коровью», то есть то живое существо, что встретилось на пути и было убито, а также живую черную кошку. Обряд совершался втайне от всех жителей¹¹. Несколько сведений об опаживании на Рязанщине и прилегающих землях дает краевед Алексей Мансуров в «Описании рукописей этнологического архива общества изучения Рязанского края». Так, например, из села Ерахтуры Касимовского уезда сообщали об опаживании женщинами, запряженными в соху, той части села, где

⁷ Д. Ушаков, *Материалы...*, с. 175–176.

⁸ В. Городцов, *Обычаи при погребении во время эпидемии*, «Этнографическое обозрение» 1897, № 34/35 (3–4), с. 186.

⁹ А. Максимов, *К вопросу об опаживании*, «Этнографическое обозрение» 1910, № 3–4, с. 177.

¹⁰ Г. Попов, *Русская народно-бытовая медицина: по материалам этнографического бюро князя В. Н. Тенишева*, Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина 1903, с. 191.

¹¹ Д. Зеленин, *Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского географического общества*, Петроград: типография А. В. Орлова 1916, вып. 3, с. 1181.

еще не было холеры, для предохранения от заражения¹². В селе Сотницы Елатомского уезда Тамбовской губернии, в 1879 году, когда болела скотина, женщины опахивали село. В рубахах, с распущенными волосами, они пели молитвы и стучали палками¹³. Согласно архивным этнографическим сведениям из Рязанской губернии, к 1927 году от обряда остались только воспоминания. Но в прошлом, когда скотина болела, то ночью, с вечера, опахивали село. При этом участницы брали лыковые палки или лутошки и стучали ими друг о дружку. Женщины и девушки в рубахах с распущенными волосами опахивали село с пением молитв *Спаси, Господи, Заступница усердная, Царю Небесный, Богородице Дево*. Позже стали петь только молитвы, а опахивали редко¹⁴.

Цель обряда – обведение магического круга, который помешает проникновению в деревню болезни¹⁵. Производилось оно около полуночи, на стыке старого и нового дня, традиционно считавшееся «лихим часом», когда активизировалась нечистая сила. Исключения из этого правила немногочисленны¹⁶. Граница, отделяющая людей от иного мира, преждевременно ослабла, позволив злым силам вторгнуться в мир людей, поэтому обряд опахивания был призван обновить ее и усилить, проведя заново на реальном и символическом уровнях. Также ставилась задача обнаружить то воплощение зла, которое принесло с собой несчастье, и одолеть его¹⁷. Что касается населения села, на благо которого был направлен ритуал, то оно приводилось в лиминальное состояние. Обряд производился либо

¹² А. Мансуров, *Описание рукописей этнологического архива Общества исследователей Рязанского края*. Вып. 2 (№№ 101–200), [в:] *Труды Общества исследователей Рязанского края*, Рязань: Издание Общества исследователей Рязанского края 1929, вып. 22, с. 26.

¹³ А. Мансуров, *Описание рукописей этнологического архива Общества исследователей Рязанского края*. Вып. 3 (№№ 201–300), [в:] *Труды Общества исследователей Рязанского края*, Рязань: издание Общества исследователей Рязанского края 1930, вып. 26, с. 39.

¹⁴ Е. Самодолова, *О фольклорно-этнографических истоках некоторых мотивов и образов в творчестве С. А. Есенина (по материалам Этнологического архива и фольклорных экспедиций)*, «Современное есениноведение» 2018, № 2 (45), с. 49.

¹⁵ Н. Познанский, *Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул*, Петроград: типография А. В. Орлова 1917, с. 313–314; Д. Щербаківський, *Сторінка з української демонології (Вірування про холеру)*, [в:] *Науковий збірник за 1924 рік. Записки Українського наукового товариства в Києві історичної секції ВУАН*. Том XIX, Київ: Державне видавництво України 1925, с. 211–213, 216; В. А. Бахтина, *Наброски Б. М. Соколова к статье об обряде опахивания у славянских народов*, [в:] *Фольклор и этнография. Общее и особенное в фольклоре разных народов*, Уфа: БГУ 1990, с. 132.

¹⁶ А. Журавлев, *Охранительные обряды, связанные с падежом скота, и их географическое распространение*, [в:] *Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции*, Москва: Наука 1978, с. 74; А. Журавлев, *Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. Этнографические и этнолингвистические очерки*, Москва: Индрик 1994, с. 103.

¹⁷ А. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*, Санкт-Петербург: Наука 1993, с. 148.

условно тайно – условно потому, что вряд ли возможно, чтобы он был тайной по факту – речь, скорее всего, идет о символическом незнании, лишний раз подчеркивающим лиминальность, либо специально запрещалось выходить на улицу, на чем акцентировал внимание Есенин. Нарушение режима самоизоляции могло быть чревато карательными санкциями со стороны группы, совершающей обряд: именно эти встречные, нарушившие договор, подвергались ритуальной агрессии¹⁸. Возрастной состав участниц этого колдовского обряда был различен. В опахивании и некоторых других близких по содержанию обряда заметно преобладание девственных женских групп: девочек, девушек, молодых, старых дев, составлявших категорию естественной, первичной молодости, а также вдов и старух – категории, которой приписывалось возвращение статуса девственности. Все это говорит об особой роли такого статуса в данной сакральной ситуации. Спорадическое участие беременных молодых или парней в этих обрядах, возможно, косвенным образом указывает на их ритуальную связь с половым актом. Все эти фигуры стоят на границе социума, а, следовательно, и на границе с иным – сверхъестественным – миром¹⁹. Почти везде мужчины из участия в процессии исключались. Более того, если обход деревни совершался с ведома ее остальных жителей, то им было строго положено запереть все ворота, двери и окна; если же опахивание совершалось тайно, то замеченный посторонний наблюдатель, особенно мужчина, мог жестоко поплатиться за свое любопытство²⁰.

Если все огни в деревне должны были быть потушены, то в ритуал входило также разведение живого огня «древним способом», то есть связанным неким мифологическим временем с предками, а после от этого живого огня разводился огонь в каждом доме. Социум, таким образом, сперва как бы низводился в состояние лиминальной неразличимости, аморфности, а затем из него выводился, организовывался заново²¹. При опахивании апотропеический эффект магического круга усиливался тем, что вспаханная, то есть возделанная, окультуренная земля сама по себе является оберегом²². Магическое значение апотропея придавалось здесь, видимо, и железному сошнику²³. Можно заметить, что и соха уже на тот момент была отходящим

¹⁸ А. Степанов, *Опахивание: ритуальная агрессия и самоорганизация*, [в:] *Ритуалы бедствия: антропологические очерки*, Санкт-Петербург: Пропповский центр 2020, с. 104–105.

¹⁹ Т. Бернштам, *Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в.*, Москва: Наука 1988, с. 164; А. В. Степанов, *Опахивание...*, с. 95–96.

²⁰ А. Ф. Журавлев, *Охранительные...*, с. 74–75; А. Ф. Журавлев, *Домашний...*, с. 103.

²¹ А. Степанов, *Опахивание...*, с. 105.

²² Е. Левкиевская, *Славянский оберег. Семантика и структура*, Москва: Индрик 2002, с. 38.

²³ С. Токарев, *Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX в.*, Москва: издательство АН СССР 1957, с. 132.

в прошлое орудием – на смену ей приходил плуг. Так же и само опахивание привлекалось как средство, существовавшее «в стародавние времена». Тем самым ритуальным средствам сообщается архетипический статус²⁴. Обряд опахивания является, по сути дела, воспроизведением важного сакрального деяния, совершавшегося при основании поселения, когда плугом отмежевывали будущую упорядоченную территорию. Это возобновление ситуации творения, когда впервые были проведены границы между мирами²⁵. Такую же роль играло и пение специальных песен во время обхода. Сам факт пения ритуальных песнопений в охраняемом пространстве (независимо от их содержания) имеет береговую функцию и защищает населенный пункт²⁶. Исследователи указывают, что пение молитв – это уже результат воздействия христианских понятий на дохристианский обряд и песню, к которым церковь относилась отрицательно. Развитие песен-заклинаний от смерти совершалось или задолго до христианства или, по крайней мере, в стороне от новой веры²⁷. Из сопоставления разновременных и разнотерриториальных вариантов обряда опахивания видно, что текст молитвы заменил собою специальную длинную обрядовую песню языческого происхождения. Последняя, вопреки сомнению отдельных фольклористов, иногда могла сближаться по содержанию с заговорными текстами²⁸. Очевидно, именно ее Есенин в «Яре» именуется «пением и заговором». Песня имела эпический характер и была чужда всякого христианского элемента, в ней нельзя даже заподозрить наличие христианской символики²⁹. Шум и пение должны были напугать болезнь и прогнать ее за пределы еще не замкнутого круга³⁰. Если опахивающие встречали на пути какое-либо живое существо, то животное разрывали на куски, так как видели в нем олицетворенную эпидемию, а человека забивали до полусмерти³¹, но у Есенина описано более архаичное и более радикальное решение. Сравнивая сцену в *Яре* с аналогичными этнографическими сведениями из Рязанской губернии, нетрудно убедиться, что Сергей Есенин был предельно точен, более того, его описание, возможно, точнее, чем у упомянутого выше Ильина, хоть и лишено подробностей об окончании обряда. При этом оно содержит важные дополнительные черты, неизвестные дотоле.

²⁴ А. Степанов, *Опахивание...*, с. 107.

²⁵ А. Байбурин, *Ритуал...*, с. 149.

²⁶ Е. Левкиевская, *Славянский...*, с. 159, 249, 252.

²⁷ Н. Познанский, *Заговоры...*, с. 316.

²⁸ Э. Померанцева, *Роль слова в обряде опахивания*, [в:] *Обряды и обрядовый фольклор*, Москва: Наука 1982, с. 29–33.

²⁹ Н. Познанский, *Заговоры...*, с. 316.

³⁰ А. Журавлев, *Охранительные...*, с. 78; А. Журавлев, *Домашний...*, с. 108.

³¹ Д. Зеленин, *Восточнославянская этнография*, Москва: Наука 1991, с. 97.

Прежде всего, это закрытые глаза жены старосты и ритуальный диалог с ней. Такой диалог входит в ряд древних обрядов, в том числе лечебного характера, направленных на уничтожение болезни³². Хотя глаза женщины закрыты, но подразумевается, что она может видеть, но по-особому, не так, как обычные люди. Она должна увидеть нечто, невидимое для других, и то, что она это не видит, явно имеет значение, причем положительно маркированное для крестьянского сообщества. Архаичный мотив закрытых глаз, отсутствующий в других описаниях обряда, сближает главное действующее лицо обряда с таким славянским мифологическим персонажем, как Вий, чей всевидящий и смертоносный взгляд спрятан под огромными, неподъемными веками. Слепота принадлежит миру мертвых, мертвые и живые не видят друг друга. Те, кто может видеть живых, выступают в роли шаманов для потусторонних обитателей, подобно тому, как живые шаманы могут узреть мертвых и духов³³. Сам гоголевский Вий, который видит и Хому, и умершую ведьму, по утверждению некоторых фольклористов, не может быть отнесен ни к людям, ни к мертвецам, либо в равной мере принадлежит и к тем, и к другим³⁴. Временная ритуальная незрячесть является способом увидеть иное, скрытое от простого взгляда³⁵. В связи с этим характерны требования к внешнему виду участниц. Общеизвестно, что обычай не позволял женщине появляться с непокрытой головой даже в домашней обстановке. Подобное поведение является сильным нарушением нормы³⁶. В поверьях длинные, непричесанные волосы наделялись особой силой, и именно они придавали силы при колдовстве и ведьмам, и простым крестьянкам, колдующим в особо важных, критических случаях жизни. К этой группе нарушений запретов следует отнести и неподпоясанные рубахи участниц. Но наиболее древней формой обряда надо считать ту, которая выполнялась обнаженными женщинами, как в повести Есенина. Нагота здесь воплощала не только ритуальную частоту. Обнаженность, распущенные и непокрытые волосы указывают на принадлежность участниц обряда к потустороннему миру, установление контакта с ним. Это отображение идеи хаоса, принадлежности другому состоянию и измерению, растворения в бесформенности. Они впрягают одну из них в соху, подобно животному. Все это снимает с них признаки социальных и человеческих существ³⁷. Во время действия они как бы превращаются в сверхъестественных созданий из иномирья. Нечистая

³² Н. Толстой, *Очерки славянского язычества*, Москва: Индрик 2003, с. 313–409.

³³ В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва: Лабиринт 2000, с. 55.

³⁴ В. Стецюк, *Громовержець та міф про чудесне народження*, Львів: Ліга-прес 2004, с. 78.

³⁵ А. Байбурич, *Ритуал...*, с. 206.

³⁶ Е. Е. Левкиевская, *Славянский...*, с. 162.

³⁷ А. В. Степанов, *Опахивание...*, с. 97–98.

сила обращается к Вию за помощью как к шаману³⁸, призывает его, чтобы он увидел и помог погубить скрытого от них смертного человека-супостата, а цель женщины в обряде – увидеть и помочь уничтожить незримую для всех причину болезни, возможно, враждебного колдуна. Болезнь олицетворялась в живом существе – животном, иногда человеке, против которого и вооружались³⁹. Если женщина никого не видит, значит, эпизоотия не состоится. Для южнорусской традиции женский персонаж с опущенными веками не характерен, но таковые имеются в западноукраинском и сербском фольклоре. Таким образом, повесть Сергея Есенина в очередной раз подтверждает свою ценность как источника уникальных этнографических сведений о народной обрядности и верованиях Рязанщины, которые отчасти оставались вне поля зрения ученых, но были замечены и зафиксированы наблюдательным и чутким к языческой старине поэтом.

References

- Bakhtina, Valentina. *Nabroski B. M. Sokolova k state ob obryade opakivaniya u slavyanskikh narodov*. In: *Folklor i etnografiya. Obshchee i osobennoe v folklore raznykh narodov*. Ufa: BGU, 1990: 131–134.
- Bayburin, Albert. *Ritual v traditsionnoi kulture: Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavyanskikh obryadov*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1993.
- Bernshtam, Tatyana. *Molodezh v obryadovoi zhizni russkoi obshchiny XIX – nachala XX v.* Moskva: Nauka, 1988.
- Bunin, Ivan. *Sobranie sochinenii v pyati tomakh*. Vol. II. Moskva: Pravda, 1956.
- Ermolov, Aleksei. *Narodnaya sel'skokhozyaystvennaya mudrost v posloviatsakh, pogovorkakh i primetakh*. Vol. 3. *Zhivotnyi mir v vospriyatiyakh naroda*. Sankt-Peterburg: Tipografiya A. S. Suvorina, 1905.
- Esenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*. Vol. 5. *Proza*, compiled, prepared and comments by A. Zakharov, S. Koshechkin, E. A. Samodelova, S. Subbotin and N. Yusov. Moskva: IMLI RAN, 2005.
- Gorodtsov, Vasilii. "Obychai pri pogrebenii vo vremena epidemii". *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 34/35 (3–4) (1897): 185–187.
- Kukso, Kseniya. "Epidemiya i transformatsii sotsialnoi zhizni: perspektivy sakralizatsii i distsipliny". *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke*. Vol. 10. No. 5A (2021): 132–142.
- Levkiyevskaya, Elena. *Slavyanskii obereg. Semantika i struktura*. Moskva: Indrik, 2002.
- Maksimov, Aleksandr. "K voprosu ob opakivanii". *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 3–4 (1910): 175–178.
- Mansurov, Aleksei. *Opisanie rukopisei etnologicheskogo arkhiva Obshchestva issledovatelei Ryazanskogo kraia*. Issue 2 (No. 101–200). In: *Trudy Obshchestva issledovateley Ryazanskogo kraia*. Issue 22. Ryazan: Izdanie Obshchestva issledovatelei Ryazanskogo kraia, 1929.
- Mansurov, Aleksei. *Opisanie rukopisei etnologicheskogo arkhiva Obshchestva issledovatelei Ryazanskogo kraia*. Issue 3 (No. 201–300). In: *Trudy Obshchestva issledovatelei Ryazanskogo kraia*. Issue 26. Ryazan: izdaniye Obshchestva issledovatelei Ryazanskogo kraia, 1930.
- Pomerantseva, Erna. *Rol slova v obryade opakivaniya*. In: *Obryady i obryadovyi folklor*. Moskva: Nauka, 1982: 25–36.

³⁸ В. Я. Пропп, *Исторические...*, с. 55.

³⁹ Н. Познанский, *Заговоры...*, с. 65, 313–324.

- Popov, Gavriil. *Russkaya narodno-bytovaya meditsyna: po materialam etnograficheskogo byuro knyazy V. N. Tenisheva*. Sankt-Peterburg: tipografiya A.S. Suvorina, 1903.
- Poznanskii, Nikolai. *Zagovory. Opyt issledovaniya proiskhozhdeniya i razvitiya zagovornykh formul*. Petrograd: tipografiya A. V. Orlova, 1917.
- Propp, Vladimir. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*. Moskva: Labirint, 2000.
- Samodelova, Elena. "O folklorno-etnograficheskikh istokakh nekotorykh motivov i obrazov v tvorchestve S. A. Esenina (po materialam Etnologicheskogo arkhiva i folklornykh ekspeditsii)". *Sovremennoe yeseninovedenie*. No. 2 (45) (2018): 36–52.
- Shcherbakivskii, Danylo. *Storinka z ukrayinskoyi demonologiyi (Viruvannya pro kholieru)*. In: *Naukovyi zbirnyk za 1924 rik. Zapysky Ukrayinskogo naukovohto tovarystva v Kiyevi istorichnoyi sektsiyi VUAN*. Vol. XIX. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrayiny, 1925: 204–216.
- Stepanov, Andrei. *Opakhivanie: ritualnaya agressiya i samoorganizatsiya*. In: *Ritualy bedstviya: antropologicheskiye ocherki*. Sankt-Peterburg: Proppovskiy tsentr, 2020: 72–109.
- Stetsyuk, Vadim. *Gromoverzhets ta mif pro chudesne narodzhennya*. Lviv: Liha-pres, 2004.
- Tokarev, Sergei. *Religioznye verovaniya vostochnoslavyanskikh narodov XIX – nachala XX v.* Moskva: Izdatelstvo AN SSSR, 1957.
- Tolstoi, Nikita. *Ocherki slavyanskogo yazychestva*. Moskva: Indrik, 2003.
- Ushakov, Dmitrii. "Materialy po narodnym verovaniyam velikorossov". *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 29/30 (2–3) (1896): 146–204.
- Zelenin, Dmitrii. *Opisaniye rukopisei Uchenogo arkhiva Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo Obshchestva*. Issue 3. Petrograd: tipografiya A. V. Orlova, 1916.
- Zelenin, Dmitrii. *Vostochnoslavyanskaya etnografiya*. Moskva: Nauka, 1991.
- Zhuravlev, Anatolii. *Domashnii skot v pover'yakh i magii vostochnykh slavyan. Etnograficheskie i etnolingvisticheskiye ocherki*. Moskva: Indrik, 1994.
- Zhuravlev, Anatolii. *Okhranitelnye obryady, svyazannye s padezhom skota, i ikh geograficheskoe rasprostranenie*. In: *Slavyanskii i balkanskii folklor. Genezis. Arkhaiika. Traditsii*. Moskva: Nauka, 1978: 71–94.

ANNA STĘPNIAK

 <https://orcid.org/0000-0002-7231-3335>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
anna.stepniak@uni.lodz.pl

POŻEGNANIE RADZIECKIEGO CZŁOWIEKA: ROZWAŻANIA O REPORTAŻU CZASY *SECONDHAND* SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ

GOODBYE, HOMO SOVIETICUS: CONSIDERATIONS ABOUT THE SVETLANA ALEXIEVICH'S DOCUMENTARY NOVEL *SECONDHAND TIME*

This article concerns the problem of the phenomenon of the Soviet man – a product of the Soviet era, who is a complex, ambiguous and tragic figure. Svetlana Alexievich devotes the fifth book in the series *Voices from Utopia* to the Soviet man. On one hand, people brought up by the “red” civilization (as Alexievich defines them) were shaped by participation in revolution, wars and violence, which makes them ready to inflict it. On the other hand, they are fanatically attached to communist ideals, even when they have failed them. They find it difficult to find themselves in the new reality. They are also incapable of using freedom, democracy and prosperity properly. The image of homo sovieticus in Alexievich's documentary novel is depressing and sad – it is difficult to understand someone who has survived the camps, torture, loss of relatives and the collapse of the empire, who patiently endures suffering in anticipation of happiness that he has never known, and who misses the USSR with its imperfections and enslavement.

Keywords: reportage, Soviet man, homo sovieticus, sovietism, totalitarianism, suffering

Przedmiotem analizy artykułu jest opis fenomenu radzieckiego człowieka – wytworu ery sowietyzmu, który jest postacią złożoną, niejednoznaczną, tragiczną. Człowiekowi radzieckiemu Swietłana Aleksijewicz poświęca piątą z cyklu książek *Głosy utopii*. Z jednej strony wychowankowie czerwonej cywilizacji (jak ich określa Aleksijewicz) są ukształtowani przez udział w przewrotach,



Received: 13.10.2022. Verified: 14.11.2022. Accepted: 1.12.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

wojnach i przemoc, przez co są gotowi do jej zadawania. Z drugiej strony są fanatycznie przywiązani do komunistycznych ideałów, nawet wtedy, gdy spotyka ich z ich strony zawód. Z trudem odnajdują się w nowej rzeczywistości, nie potrafią korzystać z wolności, demokracji, dobrobytu. Obraz *homo sovieticus* w reportażu Aleksijewicz jest przygnębiający i smutny – trudno zrozumieć kogoś, kto przeżył obozy, tortury, utratę bliskich i upadek imperium, kto cierpliwie znosi cierpienie w oczekiwaniu na szczęście, którego nigdy nie zaznał i kto tęskni za ZSRR z jego ułomościami i zniewoleniem.

Słowa kluczowe: reportaż, radziecki człowiek, *homo sovieticus*, sowietyzm, totalitaryzm, cierpienie

„Żegnamy się z epoką radziecką. Z naszym ówczesnym życiem. A ja staram się uczciwie wysłuchać uczestników socjalistycznego dramatu...”. Od tych słów rozpoczyna swoją narrację białoruska dziennikarka, zwracając uwagę na specyfikę swojej polifonicznej twórczości dokumentalnej. W reporterskim dziele *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, wysłuchawszy setek osobistych wrażeń z epoki socjalizmu, Swietłana Aleksijewicz usiłuje szczegółowo nakreślić portret człowieka radzieckiego, *homo sovieticus*, „sowka”, czy „czerwonego człowieka”, jak zwykła go tytułować, i określić jego złożoną, niejednoznaczną, tragiczną naturę. Noblistka dostrzega w nim odrębny gatunek, wytwór czerwonej cywilizacji, człowieka wyhodowanego przez komunistyczny reżim¹, i będącego mu bezgranicznie i bezkrytycznie oddanym. Ten człowiek wydaje jej się z jednej strony obcy, ponieważ trudno go zrozumieć i usprawiedliwić, z drugiej strony jest jej bliski, ponieważ jego cechy osobowości wydają się jej dobrze znane, obserwuje je u siebie, swoich sąsiadów, przyjaciół, krewnych. Okazuje się, że ukształtowany w erze sowietyzmu *homo sovieticus* nie jest tylko obywatelem Rosji, nie ma jednej narodowości, jak zwyczajowo się uważa. To także Ormianin, Azer, Turkmen, Ukrainiec czy Kazach. Białoruska dziennikarka wysłuchiwała opowieści partyjnych działaczy, pionierów, komsomolców, byłych więźniów obozów pracy, zwycięzców Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, uczestników „pokojoywej misji” w Afganistanie, ogółem ludzi wychowanych i ukształtowanych przez socjalizm, by w swojej

¹ Jak zauważa Lucjan Suchanek po rewolucji rozpoczęto przeprowadzanie eksperymentu ideologicznego, mającego wymiary socjologiczny i antropologiczny. W jego wyniku powstała jednostka, którą można określić terminem *homo utopicus*, chociaż według twórców eksperymentu – miała być istotą realną. Jej wcieleniem stał się *homo sovieticus*. W porewolucyjnym państwie radzieckim wykorzystano główne tezy Marksowskiej i marksistowskiej antropologii filozoficznej, odrzucając idealistyczne i naturalistyczne koncepcje człowieka. Nawiązano do pewnych koncepcji nowego człowieka, zrodzonych w Rosji w drugiej połowie XIX stulecia. Stwarzano odpowiednie warunki, by człowiek przestał postępować tak, jak postępował dotąd, by zaczął myśleć, odczuwać i działać po nowemu. Sformułowanie „człowiek radziecki (sowiecki)” – sowietskij czelowiek – stało się jednym z podstawowych pojęć ideologicznych języka politycznego. [...] Jednym z głównych narzędzi kształtowania nowego człowieka stała się kultura masowa, a jej orężem manipulacja, zarówno socjologiczna, jak i psychologiczna”. Zob.: L. Suchanek, *Kultura masowa w Rosji i radziecki eksperyment antropologiczny*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU” 2016, nr 2, s. 15.

ostatniej dokumentalnej powieści przedstawić różne odsłony *nowego człowieka radzieckiego*. Poznajemy go również jako ofiarę konfliktów etnicznych po upadku ZSRR (Gruzja, Abchazja, Armenia, Azerbejdżan) i ofiarę katastrofy nuklearnej w Czarnobylu. Niby podobnego, a jednak tak odmiennego od reszty ludzkości.

„My wszyscy, z socjalizmu, podobni i zarazem niepodobni do reszty ludzkości, mamy własny słownik, własne wyobrażenia o tym, co dobre i złe, o bohaterach i męczennikach”².

Z wysłuchanych historii wyłania się zdumiewający i przerażający obraz człowieka radzieckiego, który ukształtowany przez udział w narodowych przewrotach, wojnach i pogromach, był gotowy do czynienia zła i często w nim aktywnie uczestniczył, mimo to, paradoksalnie, czuje się ofiarą tamtego reżimu, nie jego współuczestnikiem, domaga się współczucia, co może bulwersować. Z drugiej strony, co budzi jeszcze większe przerażenie, pozostaje fanatycznie przywiązany do komunistycznych ideałów, nawet wtedy, gdy przeżył zesłania, obozy, tortury, utratę bliskich i upadek imperium, doświadczył ze strony państwa przemocy psychicznej i fizycznej w najbardziej okrutnych przejawach.

Najbardziej rozpowszechnione w dyskursie naukowym opisy *homo sovietica* mają wydźwięk pejoratywny, jednak autor samego pojęcia, rosyjski pisarz Aleksander Zinowiew dostrzegł w nim pozytywy, próbował go bronić:

Homosos nie oznacza degradacji. Przeciwnie, jest on najwyższym produktem cywilizacji. Jest nadczłowiekiem. Uniwersalnym. Jeżeli to konieczne, zdolny jest do wszelkiego świństwa. A jeżeli to możliwe, zdolny jest do każdej cnoty... Nie ma tajemnic, których by nie wyjaśnił. Nie ma problemów, których by nie rozwiązał. Jest naiwny i prosty. Jest pusty. Jest wszechwiedny i wszechobecny. Jest przepelniony mądrością. Jest cząsteczką wszechświata noszącego w sobie cały wszechświat. Jest gotów na wszystko i do wszystkiego. Jest nawet gotów na lepsze. Oczekuje na lepsze, choć w nie nie wierzy. Ma nadzieję na gorsze. Jest Niczym czyli Wszystkim. Jest Bogiem udającym Diabła. Jest Diabłem udającym Boga. Tkwi w każdym człowieku³.

Skąd się wziął i jaki jest zatem człowiek radziecki? I jak rozumieć, że tkwi w każdym z nas? Banalnie powiedzieć, że *homo sovieticus* jest pełen sprzeczności i niejednoznaczny, że jest postacią wielowymiarową i uniwersalną. „Przecież uczono nas, że *homosos* to wielokrotnie skompromitowana ofiara wielokrotnie skompromitowanej ideologii; pomyłka historii, o której lepiej zapomnieć⁴.

² S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2014, s. 7.

³ A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, tł. S. Deja, Warszawa: Wydawnictwo Polonia 1987, s. 168–169.

⁴ E. Kania, *Homo sovieticus – „jednowymiarowy klient komunizmu”, czy „fenomen o wielu twarzach”*, „Przegląd Politologiczny” 2012, nr 3, s. 157.

O tym, jak trudno jednak zapomnieć, słyszymy od rozmówców Aleksijewicz, którzy uzmysławiają, że pokolenie czerwonego człowieka wyrosło pośród katów i ofiar, że ludzie wychowani w stalinowskich czasach, jakkolwiek brutalnie by to nie zabrzmiało, są przyzwyczajeni do widoku zabitego człowieka, inaczej traktują rozlew krwi, pamiętają „jak swoi zabijali swoich... I masowe mordy ludzi, którzy nie wiedzieli, za co ich zabijają”⁵.

Pokolenie potomków czerwonego człowieka wyrastało wśród mężczyzn – ojców, wujów, dziadów, którzy strauatyzowani wracali z obozów albo wojen. Jedyną rzeczą, o której mogli opowiedzieć była przemoc. Śmierć. Byli to ludzie, którzy rzadko się śmiali, przeważnie milczeli. I pili, by zagłuszyć sumienie, przytłumić zmysły. Ludzie ci doświadczyli niewyobrażalnego cierpienia, bólu, przemocy. Ofiarami bezlitosnego systemu byli także ci, których z jakichś względów nie zamknięto, którzy jednak żyli w permanentnym strachu o siebie i bliskich, zastanawiając się, dlaczego ich właśnie oszczędzono. Wówczas nikt nie mógł czuć się bezpiecznie. „Każdego mogli aresztować, ale mogli go też skierować do pracy w NKWD... Partia prosi, partia każe”⁶.

Jeśli chodzi o katów, to system totalitarny, zwłaszcza w okresie wielkiego terroru, działał bezbłędnie szczując ludzi na siebie nawzajem tak, by byli wobec siebie podejrzliwi, nieufni, zastraszeni⁷. Z większości przytoczonych w reportażu historii wyłania się obraz kata jako zwyczajnego, „normalnego” człowieka, najczęściej zaprzyjaźnionego sąsiada, wujka, ładnej cioci, a nawet brata lub siostry:

Na naszego tatę doniósł sąsiad, wujek Jura. Poszło o głupstwo, jak mówiła mama. Miałem siedem lat. Wujek Jura brał na ryby swoje dzieci i mnie, pozwalał się przejechać na koniu. Naprawiał nam płot... Jak pani widzi, wyłania się z tego całkiem inny portret kata – zwyczajny człowiek, nawet porządny... Normalny...⁸

„Babcia miała zawsze smutne oczy. – Mordowali ich sąsiedzi... Przedtem to byli normalni ludzie, można nawet powiedzieć, że dobrzy. W święta siedzieliśmy razem przy stole...”⁹.

⁵ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 37.

⁶ Tamże, s. 38.

⁷ „Wodzowie rewolucji, przede wszystkim Lenin, byli od pierwszych chwil u władzy przekonani – i podkreślali to, – że strach jest koniecznym i jednym z najskuteczniejszych narzędzi obróbki człowieka. [...] Przekonanie, że żyje się w oblężonej twierdzy, budzi też strach i nieufność wobec swoich, którzy mogą okazać się obcymi, ulec pokusom wroga. Jeśli kiedyś wrogami mogli okazać się rodzice, dzieci, mężowie i żony (a wyczyny donosicieli po dziś dzień są okryte chwałą), to jakże nie wierzyć, że każdy może być wrogiem albo tajnym współpracownikiem KGB? Powszechna nieufność [...] w Związku Sowieckim istnieje [...] od 1917 roku”. Zob.: M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Kraków: Stowarzyszenie Instytut Literacki „Kultura” 2015, s. 86, 103.

⁸ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 38.

⁹ Tamże, s. 334.

Co ciekawe, zapytani po latach o motywy swojego postępowania oprawcy wierzyli w słuszność swoich ówczesnych decyzji. Tłumaczyli, że przecież w czasach Stalina wszyscy mieli coś na sumieniu i trudno było znaleźć uczciwych ludzi, co dawało im moralne prawo przesądzać o czyimś losie, donosić, nawet na najbliższych, i nawet przy założeniu, że wydawano na nich tym samym wyrok śmierci. Zło nie było więc abstrakcyjnym pojęciem, nie o wszystkie zbrodnie można było winić Stalina. Zło miało także twarz ładnej, wesołej cioci Oli i dobrego wujka Jury.

Reżim totalitarny¹⁰ sprawiał, że paraliżujący strach o siebie i najbliższych kazał ludziom denuncjować siebie nawzajem, dając im w zamian złudne poczucie bezpieczeństwa. „Metoda Stalina, powszechnie znana dzięki bogatej literaturze, wychodziła z założenia, że nikt nie jest niewinny. [...] Aresztowanie wszystkich było wprawdzie niemożliwe, ale nie przeszkadzało to uważać wszystkich za winnych. [...] Paniczny strach, jaki ogarnął wszystkich mieszkańców Związku Radzieckiego, wynikał przede wszystkim z faktu, że każdy mógł okazać się wrogiem, a po drugie z tego, że wrogiem mógł okazać się najbliższy krewny, członek rodziny. Strach dosięgnął podstawowej jednostki społecznej”¹¹. W czasach rządów Michaiła Gorbaczowa utworzono komisje do spraw rehabilitacji ofiar politycznych represji i udostępniono dla nich archiwa, by mogły zajrzeć do swoich teczek. Ku wielkiemu przerażeniu i rozczarowaniu w większości przypadków okazywało się, że autorami donosów byli członkowie rodzin, sąsiedzi, przyjaciele od serca:

Po nocach siedziałam i czytałam, wertowałam te tomy. Powiem... powiem szczerze... Włosy stawały dęba...

Brat donosił na brata, sąsiad na sąsiada... Pokłócili się o ogródek czy pokój w komunalce. [...] I to wystarczyło. System niszczył człowieka, ale i ludzie nie oszczędzali się wzajemnie. Człowiek był w stanie...¹²

Tu zdanie się urywa, możemy się domyślać zakończenia tej frazy, dopowiedzieć sobie, że człowiek był wówczas w stanie zrobić wszystko, popełnić nawet najbardziej obrzydliwy, nieludzki czyn. „Mamę wyprowadzili na dwór, rozebrali

¹⁰ „W systemach totalitarnych istotną formę sprawowanie władzy stanowi manipulacja. Odbywa się ona poprzez kształtowanie, z pomocą wyspecjalizowanych technik, przekonań, postaw, nawyków. Totalitaryzm staje się ideologią, substytutem rzeczywistości, zaś społeczeństwo przestaje być traktowane podmiotowo. Manipulacja ma kreować nową rzeczywistość, przekonywać do niej, odciągać od tradycyjnej antropologii i aksjologii oraz wpajać nowe sposoby postrzegania świata, podpowiadać i egzekwować panujące w nim reguły. To zadanie władza zleca ideologom i propagandzistom, aparatowi frontu ideologicznego”. Zob.: L. Suchanek, *Kultura masowa w Rosji i radziecki eksperyment antropologiczny...*, s. 15.

¹¹ M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 94.

¹² S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 76.

do naga i na stos! Siostrze w ciąży kazali tańczyć wokół ognia... Kiedy ją zabili, żelaznymi prętami wyszarpali z niej dziecko...”¹³.

W *Świetlanej przyszłości* Aleksandra Zinowiewa ukazana jest wizja komunistycznego państwa, „w którym ma miejsce jeden z najtragiczniejszych w dziejach ludzkich eksperymentów społecznych¹⁴” – a mianowicie formowanie człowieka sowieckiego – „sowka”¹⁵. Tytuł książki, w którym łatwo wyczuwamy ironiczny podtekst, został zaczerpnięty z popularnego w epoce komunizmu hasła: „Niech żyje komunizm – świetlana przyszłość całej ludzkości”¹⁶.

Hasło w książce Zinowiewa jest nie tylko ideą, ma również materialne, realne odwzorowanie w postaci budowlanej konstrukcji wykonanej ze stalowych liter na potężnych betonowych postumentach. Hasło jednak zostało wykonane niewystarczająco solidnie i kilka razy w roku, zwykle przed ważnymi uroczystościami państwowymi musiało podlegać kapitalnemu remontowi. W sposób niezwykle interesujący u Zinowiewa fikcja miesza się z rzeczywistością: remontu kapitalnego wymaga nie tylko stalowo-betonowa konstrukcja hasła, ale również jego idea, przesłanie. Jeżeli świetlana przyszłość jest synonimem komunizmu, to „ideologia ta, chce powiedzieć autor, nie ma trwałych, niezniszczalnych podstaw i realizowana jest nieumiejętnie, nierzetelnie, niefachowo. Trzeba ją więc poprawiać, odnawiać, remontować”¹⁷.

Konkretna rzeczywistość opisana w utworze jest więc parodią wzniosłej idei, dając do zrozumienia, że idea, zapowiadająca „ustrój powszechnej szczęśliwości i równości, w którym jednostka znajdzie warunki do pełnej samorealizacji”¹⁸, i jej realizacja w życiu nie przystają do siebie, istnieje między nimi przepaść niemożliwa do zespolenia.

Bohater Zinowiewa jest tworem czerwonej cywilizacji, choć nie jest typową postacią papierową, jak to bywało w dziełach socrealizmu. Jest wybitnym uczonym,

¹³ Mowa o masakrze w mieście Sumgait w dniach 27–29 lutego 1988 roku, kiedy zginęły 32 osoby, a setki odniosły rany. Zob.: S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 336.

¹⁴ L. Suchanek, *Homo sovieticus. Świetlana przyszłość, gnijący zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1999, s. 64.

¹⁵ Próby uformowania nowego społeczeństwa w Związku Radzieckim były być może największym w historii eksperymentem społecznym; rezultatem sowieckiej interpretacji socjalizmu. „Nie trzeba kupować narodu, wystarczy mieć tych inżynierów dusz i to zupełnie załatwia problem zniewolenia” – mówił już po zakończeniu drugiej wojny światowej Stalin. Zob.: E. Kania, *Homo sovieticus – jednowymiarowy klient komunizmu...*, s. 159.

¹⁶ Sformułowanie „świetlana przyszłość” pochodzi ze słownika politycznego języka sowieckiego, uważanego przez niektórych badaczy za odmienny język od rosyjskiego, na bazie którego powstawał, przenikając do różnych sfer życia duchowego. [...] Wyrażenie zaliczono do tzw. słów – fikcji, bardzo nieraz plastycznych, lecz pozbawionych sensu społecznego. W języku ideologów nawiązuje ono do marksistowsko-leninowskiej idei postępu, która ma doprowadzić ludzkość do komunizmu. Cyt. za: L. Suchanek, *Homo sovieticus...*, s. 64–65.

¹⁷ Tamże, s. 65–66.

¹⁸ Tamże, s. 66.

człowiekiem światłym, o szerokich horyzontach, cechuje go jednak oportunizm, brak zdecydowania i bojowości. Staje się ofiarą manipulacji ideologicznych, choć wierzy w możliwość głębokich przemian. „Nigdy nie był wrogiem ustroju, chociaż potrafił dostrzec i trafnie ocenić wiele nieprawidłowości, widział wokół siebie ludzi miernych i sprzedajnych, kameleonów bez skrupułów dążących do celu. Wierzył w komunizm, chciał go tworzyć i ulepszać”¹⁹.

Homo sovieticus Zinowiewa (homosos, „sow-czek”, sowieckij człowiek, człowiek radziecki) ma dwie odmiany: wzorcowy, oficjalny człowiek radziecki, znany z literatury, filmu, telewizji, gazet, tzw. odświętny, upiękuszony oraz prawdziwy człowiek radziecki, odznaczający się zdolnością do egzystowania na granicy wytrzymałości biologicznej. Trudne warunki życia wykształciły w nim określone cechy biologiczne i psychiczne²⁰. Człowiek radziecki ma także poczucie wyjątkowości, które prowadzi do myślenia, że Rosja jest predestynowana do tego, by stworzyć i zaprezentować światu jakieś wielkie dzieło, wypełnić misję najwyższej rangi²¹:

Mamy też poczucie własnej wyjątkowości, choć żadnych ku temu podstaw, jeśli nie liczyć ropy naftowej i gazu. Z jednej strony właśnie to przeszkadza nam wprowadzać zmiany w życie, a z drugiej – daje chyba poczucie sensu. Zawsze mamy wrażenie, że Rosja powinna stworzyć i pokazać światu coś niebywałego. Naród wybrany przez Boga. Odrębna droga Rosji...²²

Ponadto Rosjanom, jak wynika z wypowiedzi rozmówców, towarzyszy przekonanie o wypełnianiu przez Rosję szczególnego mesjanizmu – zdolności ocalenia innych narodów, całego świata, co jej także zagwarantuje zbawienie: „Rosja ocali świat! I sama w ten sposób się ocali!”²³

Wiele uwagi autorzy monologów poświęcają cierpieniu, do którego naród rosyjski zdążył się przyzwyczaić. Chrześcijański motyw cierpienia, które uszlachetnia²⁴ doprowadzi Rosję pewnego dnia do wielkości, wszechmocy:

¹⁹ Tamże, s. 70.

²⁰ Tamże, s. 74.

²¹ Мессиянизм / миссионизм. Mesjanizm lub Misjonizm narodu rosyjskiego. Gdy Rosjanie mówią o misji narodu rosyjskiego jako „bogonoścy” – mamy do czynienia z mesjanizmem; gdy natomiast mówią o misji narodu rosyjskiego, sowieckiego lub „euroazjatyckiego”, niekoniecznie utożsamiając ją z misją prawosławia – z misjonizmem. Zob.: A. Lazari, *Mentalność rosyjska*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk” 1995, s. 51–52. Народ-богоносец („Naród-bogonośca”) – to naród rosyjski. Bóg wyznaczył mu „szczególną służbę” zawierającą się w jego historii i we wszystkich przejawach jego życia. Tylko on może zbawić świat dzięki temu, iż „niesie w sobie nieskażoną naukę Chrystusa” (Tamże, s. 58).

²² S. Aleksijewicz, *Czas secondhand...*, s. 19–20.

²³ Tamże, s. 41.

²⁴ „Ze zdaniem: „Cierpienie uszlachetnia” jest dokładnie taki sam kłopot, jak z wieloma ogólnymi zdaniem dotyczącymi ludzkiej kondycji: z zasady nie mogą być zawsze prawdziwe”. „Wojciech Bonowicz dotknął w swoim artykule *Czy cierpienie uszlachetnia?* (<https://tischner.pl/czy-cierpienie-uszlachetnia/>)

„Bóg zlituje się nad Rosją i poprzez cierpienia doprowadzi ją do wielkiej potęgi...”²⁵.

Lucjan Suchanek zwraca uwagę, że homosos to istota nie posiadająca pogłębionego życia psychicznego. Do głównych cech jego charakteru należą złość, zniecierpliwienie i zawiść. Cechują go także pasywność i brak inicjatywy. Społeczeństwu ludzi radzieckich oddana jest pozorna inicjatywa dotycząca spraw błahych, prawo do decydowania o problemach zasadniczych zastrzega sobie aparat władzy.

Suchanek dostrzega, że mocno akcentowaną przez Zinowiewa właściwością ludzi radzieckich jest miślność, płaskość, trywialność, związana ściśle z szarzyzną życia i powszechną nudą²⁶. Wynika to z faktu, że biografia homososa jest pozbawiona spektakularnych wydarzeń: jego życie codzienne jest jednostajne i monotonne, egzystuje pośród nieciekawej literatury i sztuki, towarzyszą mu nudne i jałowe dyskusje publiczne. Zinowiew w swojej książce rozwiewa mit o równości i sprawiedliwości społecznej i ekonomicznej w komunistycznym reżimie. Okazuje się, że „to właśnie ten system stworzył grupy uprzywilejowane, których członkowie nie muszą walczyć o codzienną egzystencję: mają dostęp do specjalnych sklepów, są objęci zamkniętą dystrybucją towarów”²⁷.

Z książki Zinowiewa wyłania się pesymistyczna wizja społeczeństwa sowieckiego. Pisarz ostrzega, do czego może doprowadzić brak wolności człowieka, którego poddano odgórnemu sterowaniu i kontroli we wszystkich sferach jego życia, masowej indoktrynacji oraz działaniu mechanizmów terroru. „Jako istota duchowa, homo sovieticus został okaleczony i zdeprawowany. Pozbawiono go szansy kształtowania swego życia, zmuszono do grania roli”²⁸.

Rosyjski historyk literatury, badacz historii ZSRR Michał Heller w książce *Maszyna i śrubki*. Jak hartował się człowiek sowiecki przytacza fragmenty innej rozprawy pod tytułem *Ludzie sowieccy*, w której przedstawiono zbliżony portret *homo sovieticus*:

Przed wszystkim jest to człowiek pracy... Pracę uważa za najważniejszą rzecz w życiu... Jest to też człowiek kolektywu... Człowiek bezgranicznie oddany socjalistycznej, wielonarodo-

najtrudniejszego pytania, które stawia sobie człowiek – pytania o sens cierpienia. Nie ma po ludzku, w planie psychologicznym, odpowiedzi na to pytanie. Bo mówienie, że „cierpienie uszlachetnia”, jest samookłamywaniem. W rzadkich wypadkach może tak być, że prowadzi do pogłębienia refleksji nad życiem i własnym losem. Ale najczęściej umniejsza, degraduje. Człowiek w stanie wielkiego bólu, zwłaszcza fizycznego, gdy rozpada się organizm, nie przeżywa żadnych wlotów”. Zob.: R. Grzegorzczkova, *O sensie cierpienia*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 37, [źródło internetowe] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/o-sensie-cierpienia-24494> [15.09.2022].

²⁵ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 151.

²⁶ L. Suchanek, *Homo sovieticus...*, s. 74.

²⁷ Tamże, s. 74.

²⁸ Tamże, s. 77.

węj ojczyźnie... Człowiek, który czuje się za wszystko odpowiedzialny... Człowiek, którego wszystko obchodzi, zarówno zjawiska miary wszechświatowej, jak i życie sąsiadów z klątki schodowej... [...] Człowiek, o którego troszczy się państwo. Widzi on tę troskę wszędzie i czuje ją na każdym kroku²⁹.

Główne rysy człowieka sowieckiego z wyżej przytoczonej definicji niemal w całości pokrywają się z tymi, które opisał Aleksander Zinowiew w swej satyrycznej powieści *Homo sovieticus*. „Według oficjalnej definicji najważniejsza w życiu człowieka sowieckiego jest praca; jest on ponadto bezgranicznie oddany ojczyźnie, należy do kolektywu, niezmiernie interesuje się życiem sąsiadów i życiem mieszkańców planety, a całą troskę o niego wzięło na siebie państwo”³⁰.

Zinowiew wylicza także, że „homosos jest przyuczony do życia w stosunkowo trudnych warunkach, gotów stawiać czoła trudnościom bezustannie spodziewa się jeszcze gorszych czasów, pochwała działania władz, stara się przeszkodzić tym, którzy naruszają utarte normy postępowania, całą duszą popiera kierownictwo, ma standardową zideologizowaną świadomość i poczucie odpowiedzialności za kraj i gotów jest ponieść ofiary oraz poświęcić innych w ofierze”³¹.

Łatwość poświęcania innych w ofierze dla „wyższego dobra”, a także przyzwyczajenie do życia w trudnych warunkach, które niejako zahartowały społeczeństwo sowieckie pobrzmiwa w wielu wypowiedziach rozmówców Aleksiejewicz. Dostrzegamy w nich pewien rys martyrologiczny, zgodę na ucisk, przemoc, rządzenie silną ręką, akceptację konieczności życia w cierpieniu, które dziedziczy się w genach, a które zaszczerpiono w narodzie jeszcze w czasach Rusi Tatarsko-Mongolskiej: „Wiedzieli, że stalową ręką, rozpalonym żelazem, jeżową rękawicą ci chłopcy zaprowadzą porządek. Nie chcę powtarzać banałów, ale to Dżyngischan zepsuł nam geny... I pańszczyzna... Przywykliśmy do tego, że ludzi trzeba bić, bez bicia się nie poradzi”³².

Warto w tym miejscu odnotować, że zakorzenione w kulturze rosyjskiej „słowo многострадальный (*mногоstradalnyj*) – przez niektórych kojarzone z biernością czy uległością – będące określeniem cierpliwego znoszenia wszelkich trudów (w szczególności tych doznanych ze strony własnego państwa) zbliżone zostało do statusu szlachetnej cnoty narodowej, a nawet cnoty chrześcijańskiej, traktowanej jako stała cecha narodu, gwarantująca wytrwanie i zadośćuczynienie”³³.

²⁹ M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 25.

³⁰ Tamże, s. 25–26.

³¹ A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, s. 190, cyt. za: M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 26.

³² S. Aleksiejewicz, *Czasy secondhand...*, s. 55.

³³ J. Фарыно, *Многострадаальный*, [w:] *Mentalność rosyjska*, red. A. de Lazari, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk” 1995, s. 52, cyt. za: E. Kania, *Homo sovieticus – „jednowymiarowy klient komunizmu”...*, s. 167.

Rosjanie to naród męczenników, który wycierpiał więcej niż inni. Rosjanie uczestniczyli lub świadkowali wydarzeniom, których opis budzi skrajne emocje, dla których trudno znaleźć odpowiednie słowa, by wyrazić ich wagę, znaczenie. Dlatego w wypowiedziach rozmówców Aleksijewicz często słyszy się słowo „cierpienie”; trudno je zmierzyć, oddać, ocenić, gdyż odczuwane jest subiektywnie, dla każdego – niewyobrażalne, trudne, niepojęte. Dla każdego oznacza inne doświadczenie – straty, traumy, śmierci, bezdomności, choroby. Cierpienie jest dla Rosjan stanem permanentnym, stanem umysłu: „Poczekaj, pocierp... i znowu poczekaj, pocierp. Na wszelki ból mamy jedno lekarstwo – cierpliwość. Tak właśnie upłynęło moje życie”³⁴.

Bez przerwy mówimy o cierpieniu... To jest nasza droga poznania. Ludzie Zachodu wydają się nam naiwni, bo nie cierpią tak jak my, mają lekarstwo na każdy pryszczek. A myśmy siedzieli w łagrach, w czasie wojny zasłaliśmy ziemię trupami, gołymi rękami uprzataliśmy paliwo jądrowe w Czarnobylu... Jesteśmy tacy otrzaskani, zahartowani. Mamy własny język... Język cierpienia...³⁵

Wielu rozmówców dość przewrotnie uważa, że człowiek radziecki, który tyle wycierpiał sam nie może być zły: „[Mama – A. S.] uważała, że jeśli ktoś był na wojnie albo siedział w obozie za Stalina, to nie może być zły: „Jak to – przecież tyle wycierpiał!”³⁶.

Pomimo cierpienia i bólu, którego doznali, uczestnicy przełomowych, tragicznych wydarzeń wracali do domów, rodzin w glorii chwały i zwycięstwa (sic!), ze zrujnowanym wprawdzie zdrowiem, niezdolni do przystosowania się do życia w czasie pokoju, jednak przekonani o słuszności swojego poświęcenia:

Tato wrócił z wojny w czterdziestym piątym roku... Zmęczony, ze zrujnowanym zdrowiem. Chorował wskutek ran. Zwycięzcy! Tylko ich żony wiedzą, co oznaczało życie ze zwycięzcą. Mama często płakała, kiedy tato wrócił. Zwycięzcy wracali do normalnego życia przez całe lata. Musieli przywyknąć. [...] Nasi mężczyźni byli męczennikami, wszyscy z traumą wyniesioną z wojny albo z więzienia. Z obozu. Wojna i więzienie – dwa najważniejsze słowa w języku rosyjskim³⁷.

Niektórzy rozmówcy Aleksijewicz to zagorzali zwolennicy komunistycznego ustroju³⁸, wierni wyznawcy i członkowie partii komunistycznej, do której z dumą

³⁴ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 87.

³⁵ Tamże, s. 44.

³⁶ Tamże, s. 352.

³⁷ Tamże, s. 232.

³⁸ „Społeczeństwo komunistyczne nie jest zrodzonym w umysłach teoretyków abstrakcyjnym schematem, który nigdy nie wcielił się w życie. Za społeczeństwo komunistyczne uważane jest społeczeństwo radzieckie, nie stało się ono jednak przedmiotem badań naukowych. [...] Badając

zapisywali się już jako dzieci i z czasem pięli się po kolejnych szczeblach drabiny partyjnej, napawając dumą swoich bliskich.

Czy wierzyłam partii? Odpowiem szczerze – tak, wierzyłam. I nadal wierzę. Nie rozstanę się z legitymacją partyjną, cokolwiek by się działo. Czy wierzyłam w komunizm? Powiem uczciwie, nie będę kłamać: wierzę w możliwość sprawiedliwego urzędzenia życia. [...] Dumna jestem z tamtych czasów!³⁹

Jednak w okresie przemian ustrojowych większość entuzjastów nowej władzy zaczęła zmieniać przekonania i zasady, oddawać legitymacje partyjne, z dnia na dzień wyznawać nienawiść do komunizmu. Wynoszono z domów sprzęty kojarzące się z socjalistycznym reżimem, zamieniono je na importowane dobra: czajniki, telefony, meble, lodówki. W ciągu kilku dni, zwykle potajemnie, zniknął komunizm. Byli oczywiście i tacy, którzy swoje czerwone książeczki zachowali na inne czasy, na wszelki wypadek, jednak większość bez żalu rozstawała się zarówno z wadliwym, okrutnym systemem, jak i wszelkimi jego symbolami:

...Byłam oddaną komsomołką... ze szczerym sercem wstąpiłam do partii. Teraz chcę oświadczyć, że partia nie ma już nade mną żadnej władzy... [...] Epoka wprowadziła mnie w błąd... Wierzyłam w Wielką Rewolucję Październikową. Kiedy przeczytałam *Sołżenicyna*, zrozumiałam, że te «piękne ideały komunizmu» ociekają krwią. To oszustwo... [...] To strach kazał mi wstąpić do partii... Leninowscy bolszewicy rozstrzelali mojego dziadka, a stalinowscy komuniści wykończyli mi rodziców w łagrach Mordowii... [...] ... W imieniu swoim i swojego zmarłego męża oświadczam, że występuję z partii...⁴⁰

Podobne uczucie sprawczości w związku z nowym ustrojem towarzyszyło kolejnemu pokoleniu sowków, ludzi sowieckich, którzy z entuzjazmem przyjęli demokrację z jej obietnicami lepszych perspektyw, a przede wszystkim długo wyczekiwanej wolnością:

Nasza wiara była szczerą... naiwną... Uwierzylimy, że już zaraz... że już stoją na ulicy autobusy, które zawiozą nas do demokracji. Będziemy żyli w pięknych domach, a nie w szarych „chruszczowcach”, zbudujemy autostrady zamiast wyboistych dróg i wszyscy będziemy dobrzy. Racjonalnych uzasadnień, że tak będzie, nikt nie szukał. Nie było ich. A po co?

rzeczywistość radziecką, Anton Zimin dowiódł, że wszystkie wady i wypaczenia komunizmu (socjalizmu) [...] są efektem wcielania w życie pozytywnych ideałów komunizmu”. Zob.: L. Suchanek, *Homo sovieticus...*, s. 72.

³⁹ S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, s. 59.

⁴⁰ Tamże, s. 74.

Wierzyliśmy sercem, a nie rozumem. I w lokalach wyborczych głosowaliśmy sercem. Nikt nam nie mówił, co należy robić: wolność i już⁴¹.

Upadek sowieckiego imperium niektórym obywatelom przyniósł nadzieje na wolność i dobrobyt znany z zagranicznych prospektów i filmów, drugim ogromny zawód. Okazało się, że runął w gruzach świat dobrze znanych im wartości, na których zbudowali swoje dotychczasowe istnienie. Ale czy czerwonego człowieka pożegnano na zawsze? Większość spadkobierców epoki sowietyzmu czerwonej cywilizacji nie odnalazła się w nowej rzeczywistości, i ku zdumieniu Aleksijewicz, była całkowicie nieprzygotowana do czerpania z wolności, samodzielności, wzięcia odpowiedzialności za swój los. Niektórych obywateli dawnego ZSRR gorycz rozczarowania i niezdolność do przystosowania się doprowadziła do krańcowych emocji, a także rozwiązań. „W efekcie masowego rozczarowania po rozpadzie Związku Radzieckiego przez Rosję przetoczyła się fala samobójstw”⁴². Na rozstanie z życiem zdecydowali się obywatele, dla których Związek Radziecki i wiara w jego założenia, instytucje, potęgę były wszystkim⁴³. Co ciekawe, po krótkim wybuchu entuzjazmu dla demokracji i gwarantowanych przez nią swobód obywatelskich u *homo sovieticus*a odżyła tęsknota za sowiecką przeszłością, zaobserwowano wręcz modę na „radzieckość”, sowieckość.

Przetrwanie mentalności sowieckiej (zresztą podobnie jak w Polsce PRL-owskiej) jest zazwyczaj silnie związane z idealizacją przeszłości, „tego, co kiedyś” i wzrostem nastrojów nostalgicznych, co można zaobserwować wśród znacznej części starszego pokolenia, zwłaszcza słabiej wykształconego⁴⁴. 70 lat totalizacji skierowanej na całkowite podporządkowanie człowieka potrzebom władzy poprzez kontrolę całej jego działalności życiowej musiało wyrzucić piętno trudne do zatarcia pojęciami, ideami z nowych czasów jak demokracja, patriotyzm, wolność, nadzieje. Wielu obywateli dzisiejszej Rosji nadal identyfikuje się z sowieckością, a demokrację postrzega jako źródło strapienia. Do pewnego stopnia nie dziwi również sentymentalny powrót pamięcią do komunistycznych, sowieckich, czy PRL-owskich ideałów. Pokolenia, które się na nich wychowały wspominają je z rozrzewnieniem, ponieważ były to czasy ich młodości, kształtowania się intelektualnych biografii, pierwszych miłosnych przeżyć, inspirujących lektur i pięknych filmów. Były to czasy, gdy ludzie mieli pracę, dach nad głową i pozorny spokój. To wszystko sprawia, że pożegnanie człowieka radzieckiego będzie długim i skomplikowanym procesem.

⁴¹ Tamże, s. 68.

⁴² S. Aleksijewicz, *Urzeczeni śmiercią*, Warszawa: Fakty 2001, s. 7, cyt. za. E. Kania, *Homo sovieticus* – „jednowymiarowy klient komunizmu”..., s. 167.

⁴³ Tamże, s. 167.

⁴⁴ Tamże, s. 169.

Bibliografia

- Aleksijewicz, Swietłana. *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Aleksijewicz, Swietłana. *Urzeczeni śmiercią*. Warszawa: Bertelsmann Media, 2001.
- Grzegorzczkova, Renata. „O sensie cierpienia” *Tygodnik Powszechny*. Nr 37 (2014). <https://www.tygodnikpowszechny.pl/o-sensie-cierpienia-24494>
- Heller, Michał. *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż–Kraków: Stowarzyszenie Instytut Literacki „Kultura”, 2015: 86, 103.
- Kania, Eliza. „Homo sovieticus – ‘jednowymiarowy klient komunizmu’, czy ‘fenomen o wielu twarzach’”. *Przegląd Politologiczny*. Nr 3 (2012): 157.
- Lazari, Andrzej. *Mentalność rosyjska*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1995: 51–52, 58.
- Suchanek, Lucjan. *Homo sovieticus. Swietłana przyszłość gnijący zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków: Wydawnictwo Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999: 64–65.
- Suchanek, Lucjan. „Kultura masowa w Rosji i radziecki eksperyment antropologiczny”. *Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*. Nr 12 (2016): 15.
- Zinowiew, Aleksandr. *Homo sovieticus*. Warszawa: Wydawnictwo Polonia, 1987: 168–169.

TÜNDE SZABÓ

 <https://orcid.org/0000-0001-5955-0662>

Печский Университет
Институт Славистики
Кафедра Русской Филологии
H-7624 Pécs, Hungary
Ifjúság útja 6
szabo.tunde@pte.hu

ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ СТРАХА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ *ЗЕЛЕНЬ ШАТЕР*

DIALOGUE WITH CULTURAL TRADITION: CONTEXTUALIZING FEAR IN LYUDMILA ULITSKAYA'S NOVEL *THE BIG GREEN TENT*

Lyudmila Ulitskaya's works are characterized by the large number of references to the most diverse cultural phenomena of the depicted era. Her novel *The Big Green Tent* is dedicated to the generation of the dissidents of the 1960s, including their role in the cultural life of the era of the "thaw" and the "stagnation". L. Ulitskaya evaluates the activity of this generation precisely because they "were the first generation in Russia to overcome the fear of power". Therefore, one of the most important components of the plot is the problem of "initiation by fear" and the possibility of overcoming it. This article considers the contextualisation of fear, the cultural and literary background, on the basis of which the fear of the heroes is comprehended. Based on the Hungarian philosopher Ágnes Heller's concept of emotion, fear is perceived to be a comprehensive concept, combining three different types of feelings – affective, cognitive-situational and, thirdly, when the feeling becomes a personality trait. Corresponding to these types, the contextualization of fear in the novel takes place on three levels. First, in specific situations of the depicted world, where the hero's fear manifests itself as an "animal" feeling and the emphasis is placed on overcoming it. Second, fear is the subject of the hero's reflections and meditations, in which its literary context is created. Third, on the author's level, thanks to various intertextual links, the very image of the hero acquires symbolic significance. Thus the contextualization of fear activates a wide range of cultural traditions, with which Ulitskaya's novel enters into a fruitful dialogue.

Keywords: Á. Heller, L. Ulitskaya, *The Big Green Tent*, fear as an initiation, hero-, rabbit"



Received: 31.07.2023. Verified: 8.11.2023. Accepted: 28.11.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Произведения Людмилы Улицкой отличаются огромным количеством отсылок к самым разным культурным явлениям изображаемой эпохи. Ее роман *Зеленый шатер* посвящается поколению шестидесятников-диссидентов, их роли, в том числе, в культурной жизни эпохи «оттепели» и «застоя». Деятельность этого поколения Л. Улицкая оценивает высоко именно потому, что они «в России были первым поколением, которое побороло в себе страх перед властью». Поэтому одним из важнейших составляющих сюжета является проблема «инициации страхом» и возможности его преодоления.

В статье рассматривается контекстуализация страха героев на определенном культурно-литературном фоне. На основе концепции эмоций венгерского философа А. Геллер страх воспринимается как собирательное понятие, под которым подразумеваются три разных типа чувств – аффективного, когнитивно-ситуативного и личностного. Соответственно этим типам, контекстуализация страха в романе происходит на трех уровнях. Во-первых, в конкретных ситуациях изображаемого мира, где страх героя проявляется как «животное» чувство, а акцент ставится на его преодолении. Во-вторых, страх представляет собой предмет рефлексий и размышлений героя, в которых создается его литературный контекст. В-третьих, на авторском уровне, благодаря разным интертекстуальным связям, приобретает символическое значение сам образ героя.

Таким образом, при контекстуализации страха активизируется широкий диапазон культурной традиции, с которой роман Улицкой вступает в плодотворный диалог.

Ключевые слова: А. Геллер, Л. Улицкая, *Зеленый шатер*, страх как инициация, герой-кролик

Роман Людмилы Улицкой *Зеленый шатер* посвящен поколению шестидесятников-диссидентов. Их общественная роль высоко оценивается Улицкой, потому что, как она считает, «диссиденты в России были первым поколением, которое побороло в себе страх перед властью, которое начало великую борьбу за право иметь собственное мнение, за право думать не «по-газетному», это была школа выхода из тотального страха...»¹. Однако прямое изображение страха и попыток его преодоления ограничивается в сюжете лишь несколькими эпизодами. Намного большее значение имеет контекстуализация страха: его связь с основной темой произведения – взрослением, а также его осмысление в культурной традиции.

В понимании страха я опираюсь на концепцию венгерского философа Агнеш Геллер. В своей книге *Теория эмоций* она распределяет человеческие чувства по особой шкале от базовых, обоснованных биологически и потому общечеловеческих, до чисто ментальных конструкций, обусловленных данным обществом². Страх она рассматривает как собирательное понятие, под

¹ А. Гостева, *Личинки, дети личинок. Интервью с Людмилой Улицкой* (21.12.2010), [электронный ресурс] https://test.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml [12.05.2023].

² Шкала строится следующим образом: 1) основные драйвы (голод, жажда и т. д.); 2) аффективные чувства (вызванные конкретным внешним импульсом, например, страх, стыд); 3) ориентационные чувства (да-нет); 4) когнитивно-ситуативные чувства (собственно эмоции); 5) личностные чувства (составляющие характера); 6) настроения; 7) страсть. См.: Á. Heller, *Az érzelmek elmélete*, Budapest: Józsefvárosi műhely 2009, с. 74–124. [Перевод мой – Т. С.].

которым подразумеваются три разных типа чувств этой шкалы: 1) т. н. аффективное чувство, вызванное конкретным внешним импульсом, проявляющееся в физиологических симптомах и носящее общечеловеческий характер (например, страх как реакция на бомбардировку); 2) когнитивно-ситуативное чувство, которое может быть вызвано у индивида на основе прежнего опыта и знаний и обращено в будущее. Его провоцирует определенная ситуация, но реакция на него уже более индивидуальная (например, страх проигрыша моей партии на выборах). Эти два типа чувств, конечно, теснейшим образом взаимосвязаны, их часто невозможно разделить; 3) т. н. личностное чувство – повторная реакция индивида на определенные импульсы, которая становится постоянной составляющей его характера (например, человек, часто испытывающий аффективный и/или когнитивно-ситуативный страх в разных ситуациях, приобретает черту характера – трусость).

Такое трехуровневое представление о страхе для данной работы интересно тем, что оно коррелирует с приемом, характерным для поэтики Улицкой. В ее романах основные темы представлены, как правило, на трех уровнях: во-первых, каждая тема разыгрывается на уровне изображаемого мира с помощью реалий, действий или появлением знаковых лиц эпохи в жизни определенного героя. Во-вторых, важная для героя тема осмысливается им самим и заодно подвергается контекстуализации и первичной символизации. В-третьих, параллельно идет контекстуализация данной темы на авторском уровне, в ходе которой приобретает символическое значение сам образ героя и его отношение к данной теме³.

Я попытаюсь показать, что страх, «окутывающий всю страну темным облаком» в изображаемый исторический период⁴, в романе *Зеленый шатер* представлен на трех уровнях: как переживаемое героями аффективное чувство; как предмет их рефлексии, то есть когнитивно-ситуативное чувство; а также как личностное чувство – как определенный характер, который подвергается символизации на авторском уровне.

³ Например, музыка как одна из важных тем романов Улицкой в *Зеленом шатре* представлена именно на этих трех уровнях. Саня, один из главных героев, музыкант. В его жизни большинство реалий (музыкальная школа, концерты и т. д.), действий (занятия по музыке) и образов (пианисты, теоретик музыки) связаны с музыкой. При этом сам герой часто рефлексировал определенные музыкальные сочинения и саму музыку как особое явление жизни. В обоих случаях значение музыки выходит далеко за пределы определенного вида искусства, и она приобретает добавочный символический смысл. А на авторском уровне сам герой и его внутренний мир ставится в широкий культурный (музыкальный) контекст и также связывается с основными проблемами романа с помощью воспроизведения символики конкретного музыкального произведения. Об этом подробно см.: Т. Сабо, *Статьи по поэтике Л. Улицкой*, Москва: Флинта 2022, с. 126–147.

⁴ Л. Улицкая, *Зеленый шатер*, Москва: АСТ 2015, с. 502. Здесь и далее цитаты из романа Л. Улицкой приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Страх героев и попытка его преодоления

Внешним импульсом для возникновения страха как аффективного чувства в сюжете служат прямые столкновения героев с представителями власти. Это эпизод обыска квартиры, где живут Ольга с Ильей (глава *Обыск*), допросы Ольги и Михи (главы *Милютинский сад* и *Имаго*) и сцена вербовки Ильи (глава *Бредень*). В этих эпизодах испытываемый героями страх проявляется прежде всего на уровне физиологии. Так, в момент, когда Илья осознает, что его могли арестовать уже на следующий день, он «даже вспотел» (280). В сцене встречи с офицером из органов, когда разговор принимает опасное для Ильи направление, он «почувствовал, как тяжелеет голова, запульсировало в затылке и даже внутри глаз что-то напряглось... [...] казалось, что сердце остановилось, а потом закудахтало со страшной силой» (308, 314). Ольга же во время допроса на Любянке чувствовала себя «обнаженной, доступной укусу и уколу, мягкой, как моллюск без раковины», а минутами «вдруг бросало ее в страх, животный, физиологический, который явно превышал человеческие возможности» (285, 287).

Помимо проявления этих индивидуально переживаемых, но знакомых всем физиологических симптомов аффективного страха, в упомянутых эпизодах большее место занимает описание попытки героев преодолеть свой «животный страх». В их поведении выделяются несколько общих моментов. Прежде всего, это сознательное регулирование своего поведения с целью не выдать себя и других. Ольга во время допроса «выстраивала картину послушной и подчиненной жены» (287). Илья, готовясь к встрече с офицером, «собирался прикидываться дураком» (312), а Миха с Эдиком «не сговаривались о стратегии поведения, но их поведение удачным образом совпало. Эдик отрицал участие Михи в издании журнала, Миха вообще отказывался отвечать на вопросы» (513).

Эти стратегии связаны с тем, что данная ситуация воспринимается героями отчасти как игра-поединок. «Будем в молчанку играть или как?» – обращается к Михе допрашивающий его следователь (513). А Илья, несмотря на то, что он в основном владеет собой во время беседы с гэбешником, время от времени чувствует, что проигрывает собеседнику. «Игра-поединок» отражается и в способе коммуникации героев. В каждом эпизоде перед ними стоит вопрос: «Что говорить и чего не говорить?», и каждый из них знает, что «по-умному вести себя – значит, ничего не говорить» (284). Этой стратегии, однако, придерживается только Миха, который «действительно молчал, как глухонемой» (515).

Коммуникация Ольги и Ильи двоится. В сценах беседы с представителем власти наряду с тем, что они говорят вслух, зафиксирована

и их внутренняя речь, параллельно осмысливающая развитие ситуации, а также оценка их поведения, либо собственная, либо с точки зрения нарратора. Например, Ольга в начале обыска «повеселела, потому что сама почувствовала, что голос ее звучит хорошо, без подлой дрожи. Илья сразу догадался, что у нее страх сменился отчаянным сложным чувством, в котором было много чего, но веселье тоже. „Молодец, девочка”, – теперь уж Илья одобрил Ольгу и сам взбодрился» (282). Еще более отчетливо появляется эта двойная коммуникация – внешняя и одновременно внутренняя – в разговоре Ильи с Чибиковым, когда тот ссылается на поведение декабристов при допросах: «[Декабристы] давали показания друг на друга. Да, да. Не из страха, а из чувства чести. Как ни смешно звучит в наше время, но они руководствовались тем, что лгать – дурно. „Сукин кот, он мне будет говорить, что лгать дурно! Нарочно всю эту вязь плетет, чтобы меня с толку сбить...”. Но Илья вполне собой владел. – Нас в школе учили, что декабристы вели себя героически, что их заговор был обречен на неудачу, потому что это был дворянский заговор и у них не было никакой связи с народом... – вяло произнес Илья» (310)⁵.

В итоге, поведение героев на уровне изображаемого мира в романе вполне коррелирует с вышепротитированным высказыванием Улицкой: в выделенных эпизодах в их поведении преобладает стремление преодолеть свой страх, который проявляется как аффективное «животное» чувство.

Страх как предмет рефлексии героя

Рефлексии героев на пережитое и на предстоящие столкновения с властью представляют собой следующий уровень контекстуализации страха, когда страх проявляется уже не как аффективное, а когнитивно-ситуативное чувство. Такого рода контекстуализация происходит, как мы видели, уже и в вышеупомянутой ситуации, в ответной реакции Ильи на своеобразную интерпретацию поведения декабристов Чибиковым⁶.

⁵ Если принять утверждение Чибикова как релевантное, то выделенный фрагмент созвучен с концепцией Ю. Лотмана об изменении в восприятии взаимоотношения стыда (чести) и страха в разные исторические эпохи – в данном случае, в первой половине XIX века и во второй XX. См.: Ю. М. Лотман, *О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург: «Искусство-СПб» 2000.

⁶ Декабристская тема пронизывает весь сюжет романа Улицкой: один из центральных героев Саня – потомок декабристов. Его бабушка пытается сохранить дворянско-культурный образ жизни, а Саня и его друзья детально изучают в школе под руководством учителя литературы Виктора Юльевича историю декабристского восстания. Само присутствие этой темы в мире героев является характеристикой изображаемой эпохи, поскольку «начиная

А сразу после эпизода вербовки, которой он не смог противостоять, и чтобы защитить свой архив, стал стукачом, Илья отправляется к своему бывшему учителю литературы Виктору Юльевичу Шенгели (глава *Дом с рыцарем*). В ожидании просыпания полупьяного учителя Илья осмысляет свой поступок и, заодно с ним, феномен страха в разных контекстах. Сначала он вспоминает книгу, над которой Шенгели работал долгие годы, но так и не написал ее. Основная идея задуманной книги под названием *Русское детство* – открытие учителя, согласно которому «там, где нет инициации взросления через положительные импульсы, работает инициация страхом» (328).

Потом для осмысления страха Илья вспоминает литературные контексты. С одной стороны, он резко противопоставляет силу страха силе красоты в известном высказывании Ф. М. Достоевского: «Может, мир спасет красота, или истина, или еще какая-н. прекрасная хрень, но страх все-равно всего сильнее, страх все погубит – все зародыши красоты, ростки прекрасного, мудрого, вечного...» (329). С другой стороны, он сравнивает наследие Б. Пастернака и О. Мандельштама с точки зрения их отношения к эпохе «великого страха»: «Не Пастернак, а Мандельштам останется, потому что у него больше ужаса времени» (329)⁷.

Упоминание двух поэтов героем Улицкой придает еще более широкий контекст феномену страха, и именно в связи с основной темой книги Шенгели и также самого романа Улицкой – взрослением через инициацию. В случае Мандельштама эта связь выстраивается через известный литературоведческий текст. Улицкая была знакома с работой С. Аверинцева, в которой ученый рассматривает «страх как инициацию» в качестве «тематической доминанты поэзии Мандельштама»⁸. «Я ахнула, когда прочитала эту фразу, – мы не знали, что у Мандельштама страх был так связан с его творчеством. И тень этого страха легла и на нас, читателей советского времени. [...] Чтение было связано

с шестидесятих годов прошлого века официальный советский облик декабристов – верно-подданных патриотов, предков большевиков – контрабандой стал наполняться подрывными смыслами. В произведениях Галича, Лебедева, Окуджавы, Эйдельмана и многих других дворянские революционеры выступали *alter ego* советской интеллигенции, а Николай Палкин и его жандармы – аллюзией брежневского Политбюро и андроповского КГБ». См.: С. Е. Эрлих, *Декабристы. История мифа*, «Петербургский исторический журнал» 2019, № 2, с. 166.

⁷ Само это сравнение – также как и декабристская тема – является характеристикой эпохи, поскольку, как утверждает М. Лотман, противопоставление Пастернака и Мандельштама получила статус своего рода литературной доминанты «не в 1910-е, не в 1920-е, и даже не в 1950-е годы, а – самое раннее – в середине 1960-х годов...», после выхода избранных работ двух авторов в серии «Библиотека поэта». См.: М. Ю. Лотман, *Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики)*, Tallin: Aleksandra 1996, с. 18–19.

⁸ С. Аверинцев, *Страх как инициация: одна поэтическая константа поэзии Мандельштама*, [в:] *Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы*, Москва: РГГУ 2011, с. 147–155.

с риском, требовало смелости и уж во всяком случае преодоление страха»⁹. В реакции Улицкой на текст Аверинцева легко узнаваема связь и с другой важной темой *Зеленого шатра* – самиздатом шестидесятых годов.

В творчестве Бориса Пастернака тоже отражена эта тематика, что имеет еще большее значение для сюжета *Зеленого шатра*¹⁰. Одна из нитей, ведущих непосредственно к его творчеству связана именно с темой взросления: в главе *Последний бал* цитируются начальные строки стихотворения Пастернака «Так начинают...». На них ссылается учитель литературы Шенгели, когда приступает к работе над своей книгой: «Эта поэтическая модель Пастернака была для него [Шенгели] убедительней всех выкладок возрастной психологии. Нравственное созревание представлялось ему столь же закономерной особенностью человека, как и биологическое, идущее параллельно» (113).

В процессе взросления, воспроизведенном в стихотворении Пастернака, рождение страха связано с переходным возрастом, что подтверждается и структурально. Фраза «Так зреют страхи» занимает центральную позицию: с нее начинается вторая часть стихотворения (четвертая из шести строф). Строка сама не цитируется в тексте Улицкой, и в этот момент сюжета Шенгели еще не осмысляет страх как возможный импульс для инициации. Их связь остается подтекстом, активизированным только позже, в воспоминании Ильи после пережитого им конкретного аффективного страха в сцене вербовки.

В своей воспитательной работе Шенгели пытается сделать мощную «приливку» своим ученикам от страха. Для возбуждения их нравственного взросления он использует русскую литературу, а шире – культурную традицию:

⁹ Л. Улицкая, «За чтение могли посадить в тюрьму». Людмила Улицкая о детстве, юности и самиздате (16.09.2018), [электронный ресурс] <https://lenta.ru/articles/2018/09/16/authors/?ysclid=li1g9xx814707760768> [02.06.2023].

¹⁰ В первую очередь это роман *Доктор Живаго*, который играет роковую роль в судьбе Миши, интерпретируется Шенгели и выступает как важнейший интертекст по отношению к роману Улицкой. О. Ю. Осьмухина выделяет несколько параллельных черт между двумя произведениями, таких, как например, тенденция к эпопеизации: «как и в *Докторе Живаго*, в *Зеленом шатре* представлена попытка проследить развитие русского этноса определенной эпохи в общей перспективе отечественной истории в рамках крупного жанрового образования»; скрещение судеб разных персонажей: «Вполне обозримые параллели с пастернаковским текстом прослеживаются на протяжении всего *Зеленого шатра*. Это касается не только „незримых скрещений“ судеб главных и второстепенных героев, но [...] и эпиграфа к роману, являющегося отрывком из письма Б. Пастернака к В. Шаламову»; и тема преодоления смерти и единства личности: «Очевидно, что многие сюжетные переплетения мытарства человека в поисках себя и собственного места в мире в романе Доктора Живаго отразятся и в тексте Л. Улицкой». См.: О. Ю. Осьмухина, «*Доктор Живаго*» Б. Пастернака и «*Зеленый шатер*» Л. Улицкой: Переосмысление традиции лирической эпопеи, «Филология и культура» 2013, № 3 (33), с. 206, 207, 208.

Шенгели «выводил их, дую в свою флейточку, из бедного и больного времени в пространство, где работала мысль, где жила свобода, и музыка, и всякие искусства» (80). Однако, ни он, ни его выросшие ученики не в силах до конца противостоять своему «больному» историческому времени. Их жизненный путь в итоге подтверждает вышепроцитированный вывод Ильи о том, что «страх все погубит» (329).

Символизация образа героя – герой-кролик

Третий уровень контекстуализации страха представляют собой те интертекстуальные связи романа Улицкой, которые выходят за пределы компетенции героев и с помощью которых сам их образ приобретает символическое значение. Таким символическим образом является психиатр Дулин – главный герой периферийной на первый взгляд главы *Бедный кролик*¹¹.

Дулин работает старшим научным сотрудником в психиатрическом институте, исследует проблему алкоголизма сначала на кроликах, а позже уже на пациентах институтского лечебного отделения. Не вполне понимая последствия своего поступка, Дулин ставит диагноз «атипичного алкогольного параноида» (431) генералу Ничипоруку – репрессированному диссиденту, которого на основе этого диагноза могут подвергнуть пыткам в ходе принудительного «лечения». Когда Дулину его коллега Винберг объясняет, к чему приведет этот диагноз, тот впервые в жизни напивается допьяна, и жена насмешливо называет его «бедным пьяным кроликом». Название это повторяется в самом конце главы, уже в виде нарраторского высказывания: «Дулин плакал – потому что был кроликом, а не мужчиной» (437).

Двойное отождествление героя с кроликом, выведенное в название главы, является, как мне кажется, сигналом интертекстуальной связи данного эпизода романа Улицкой с пьесой Александра Афиногенова *Страх*, вышедшей в свет 1930-ом году и имевшей огромный успех во многих городах СССР.

В основе конфликта драмы Афиногенова, лежит смена дореволюционной научной интеллигенции «выдвиженцами» партии. Место действия – Институт физиологических стимулов, где профессор Бородин и его аспиранты изучают поведение кроликов с целью открыть основные стимулы человеческого поведения. Позиция Бородина, согласно которой его исследования вне политики, и открытые им стимулы вечные и неклассовые – неприемлема для власти. Поэтому профессора сменяет выдвиженка партии,

¹¹ О связи главного героя этой главы с центральными персонажами см.: Т. Сабо, *Статьи по поэтике Л. Улицкой...*, с. 34–61.

одна из его аспирантов Елена Макарова. Она коммунистка пролетарского происхождения, ее кандидатура поддерживается авторитетной коммунисткой Кларой Спасовой. Макарова, как и Спасова, убеждена в правоте новой власти: «Наша политика переделывает людей; умирают чувства, которые считались врожденными... Исчезает зависть, ревность, злоба, страх... Растет коллективность, энтузиазм, радость жизни – и мы поможем росту этих новых стимулов...» (15)¹². Макарова, вытесняя из Института также и близких к Бородину учеников, организует лабораторию для изучения человеческого поведения, чтобы ускорить процесс переделывания людей и преобразования общества. Начинается травля профессора, и он, чтобы защититься и разоблачить оппонентов, выступает с докладом о стимулах современного поведения. Чтение доклада Бородиным является кульминационной сценой пьесы: озвученный героем фрагмент – это особый тезис о страхе, вызывающий свой антитезис в ответе старой коммунистки Спасовой.

Суммируя в докладе результаты своих исследований, Бородин приходит к выводу, что «восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры» (49). Именно этим страхом он объясняет порчу характера людей и низкий уровень качества работы в самых разных сферах общества. Для образного подтверждения своего тезиса профессор прибегает к метафоре «кролик»: «Кролик, который увидел удава, не в состоянии двинуться с места, его мускулы оцепенели, он покорно ждет, пока удавные кольца сожмут и раздавят его. Мы все кролики. Можно ли после этого работать творчески?» (49). Доклад завершается призывом уничтожить страх, чтобы страна расцвела богатой творческой жизнью.

В ответ на тезис Бородина, Спасова в своем выступлении связывает страх и его уничтожение не с возможностью творческой жизни, а с классовой борьбой, которую она считает сильнее страха. С ее точки зрения страх – это древнейшее и «могучее орудие подавления человека человеком» и удавы всех времен и народов стремились «превратить людей в послушных кроликов» (50). Однако, как она считает, угнетенные, которым больше нечего терять, не кролики, ибо страх способен порождать в них бесстрашие. Пролетарская диктатура является результатом именно этого бесстрашия, она сама пользуется орудием страха¹³, который исчезнет

¹² А. Афиногенов, *Страх*, Letchworth–Herts–England: Prideaux Press 1976. Здесь и далее цитаты из пьесы А. Афиногенова приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹³ Это созвучно с наблюдением Л. Геллера, который в своей книге *Машина и винтики* страх определяет как одно из главных орудий большевистской власти: «Большевики приступают к организации страха как инструмента, защищающего революцию, но также как средства обработки сознания людей». См.: М. Геллер, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, London: Overseas Publications Interchange Ltd. 1985, с. 105.

только тогда, когда будет уничтожена «сопротивление последнего угнетателя на земле» (51). Речь Спасовой – и вместе с ней сцена чтения доклада – завершается вознесением бесстрашия классово-борьбы.

В следующем четвертом действии пьесы позиции Бородина и Спасовой соединяются в синтезе – дальнейшей судьбе профессора и его сотрудников. После выступления Бородина его арестуют, и на допросе все сотрудники и ученики дают показания против него. На основе их поведения и ссылаясь на текст доклада, следовательница задает профессору вопрос: «Ну, а вот эти люди, Иван Ильич, – кролики они или удавы? Вот вас в какое кольцо зажали, а? Тоже, скажете, страх за жизнь?» (55). С ее точки зрения, вопрос чисто риторический, а ответ Бородина вполне неопределен: «Все это не то... не так... Чудовищно!» (55). В итоге он принимает предложение продолжать работу в институте под руководством выдвиженки Макаровой и признается в незнании жизни, так как «защищал кроликов, а кролики оказались удавами» (64)¹⁴.

Именно это «чудовищное» явление – кролик, выполняющий роль удава лежит, как мне кажется, в основе символизации образа Дулина в *Зеленом шатре*.

Интертекстуальная связь главы *Бедный кролик* романа Улицкой с пьесой *Страх* проявляется в нескольких моментах. Исторический период, изображаемый в двух произведениях – советская эпоха: в пьесе Афиногенова начало «эпохи великого страха»¹⁵, а у Улицкой ее уже ослабленная, постсталинская фаза. В обоих произведениях место действия – научный институт, где для лучшего понимания человеческого поведения исследуют кроликов. Цель этих исследований – найти средство для управления общественным поведением людей: в пьесе Афиногенова в связи с классово-борьбой, а в романе Улицкой – алкогольной агрессией¹⁶. Некоторые из персонажей обоих произведений предполагают, что полученные на основе исследований кроликов результаты применимы непосредственно

¹⁴ Илья Серман оценивает признание Бородина так: «Само перерождение Бородина выглядит скорей как сдача позиций, нежели как их органический, внутренне обоснованный пересмотр»... в сцене у исследовательницы «выясняется, что все, задуманное врагами, прикинувшимися последователями Бородина, они на следствии валят на него: в первую очередь, его теорию о всеилии страха...». См.: И. Серман, *Афиногенов и его «Страх»*, [в:] *Семиотика страха*, под ред. Н. Букс, Ф. Конт, Париж–Москва: Сорбонна, Русский институт 2005, с. 267, 268.

¹⁵ И профессор Бородин, и коммунистка Спасова произносит фразу: «Мы живем в эпоху великого страха». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 49, 50.

¹⁶ Образ кролика также связан с личной жизнью героев. В обоих произведениях появляется десятилетняя девочка (названная дочь Макаровой Наташа и дочь Дулина Марина), для которой кролики – это предмет для детских забав, и в обоих произведениях кролик отождествляется с человеком в супружеских отношениях. В пьесе Афиногенова кроликом называет своего мужа дочь Бородина Валя, а в романе Улицкой жена Дулина Нина.

к людям, но некоторые понимают, что «человек все-таки высокоорганизованное существо, не кролик» (416)¹⁷.

Главные герои двух произведений – ученые разного происхождения и уровня компетенции. Основной конфликт в пьесе *Страх* происходит между профессором с мировым именем, получившим образование до революции и молодой женщиной пролетарского происхождения, выдвинутой партией. В романе Улицкой этот конфликт уже не актуален: институтом руководят люди выросшие при советской власти, а репрессированный ученый мирового уровня Винберг в сюжетное время уже отбыл свой двадцатилетний срок в лагерях. Главным героем главы является не он, а Дулин, молодой человек крестьянского происхождения, у которого коллегиальные отношения с Винбергом.

Дулин, хотя он не выдвигенец в прямом смысле, занимает не свое место: делает научную карьеру по настаиванию жены, и только благодаря случаю становится старшим научным сотрудником. Изображен он как добросовестный, порядочный по-своему и не трусливый человек (см. тушит пожар в лаборатории без посторонней помощи), который однако «интеллектуально невинный». Когда его призывают на консультацию в спецотделение, он «предчувствует недоброе», пытается даже уклониться от задачи ставить диагноз «больному». Но понимая, что сопротивляться смысла нет, он поддается «гипнозу» заведующего спецотделом Дымшица: «Дымшиц перевел взгляд на Дулина. [...] [тот] вдруг смешался, испугался неизвестно чего так, что вспотел подмышками, спиной и грудью» (421). После этого Дулин ставит внушенный ему Дымшицем губительный диагноз репрессированному генералу Ничипоруку.

Во время осмотра Ничипорук ведет себя отнюдь не как запуганный кролик. Наоборот, он как будто играет с осматривающим его Дулиным, слегка издеваясь над его невежеством. В изображении его поведения проявляется явная полемика не только с тезисами персонажей пьесы Афиногенова, но и с позицией Александра Солженицына, который в *Архипелаге Гулаг* репрессированных называет кроликами с оттенком легкого недоумения, даже презрения¹⁸. В романе же Улицкой кроликом

¹⁷ Это говорит Дулину Винберг в романе Улицкой, а в пьесе Афиногенова зять Бородина Бобров утверждает, что «методы управления людьми гораздо сложнее и многообразнее управления кроликами». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 7.

¹⁸ См., например: «Ведь кажется достаточно разослать всем намеченным кроликам повестки – и они сами в назначенный час и минуту покорно явятся с узелком к черным железным воротам госбезопасности, чтобы занять участок пола в намеченной для них камере». См.: А. И. Солженицын, *Архипелаг ГУЛаГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования*, Москва: Центр «Новый мир» 1990, т. I (части 1 и 2). Надо отметить, что *Архипелаг Гулаг* играет сюжетобразующую роль в романе Улицкой. Именно его перепечатываемая рукопись

является не репрессированный Ничипорук, а выступающий орудием власти Дулин.

В сцене их встречи в спецотделении, в образе Дулина еще раз подчеркивается отсутствие у него культуры и образованности. Он не знает элементарных вещей¹⁹, поэтому не в состоянии осмыслить контекст своего существования и своих поступков. Именно этот недостаток, отсутствие культурной основы – предпосылки (само)рефлексии лежит, как мне кажется, в основе метафоры кролика, который в определенных ситуациях сам становится орудием страха, то есть удавом²⁰.

Ограниченность Дулина в культурном отношении, с одной стороны, роднит его образ с выдвигенкой Макаровой в пьесе Афиногенова, в связи с которой тоже тематизируется отсутствие культурных основ²¹. С другой стороны, бескультурье своего коллеги профессор Винберг связывает с детскостью, и тем самым с основной темой романа Улицкой – взрослением как на индивидуальном, так и на общественном уровне. «Детская страна! Культура блокирует природные реакции у взрослых, но не у детей. А когда культуры нет, блокировка отсутствует. Есть культ отца, послушание, и одновременно неуправляемая детская агрессия» (417).

Сюжет романа Улицкой в целом опровергает вывод Винберга о детскости страны, поскольку в нем самым важным является передача культурной традиции и распространение культурных ценностей,²² изображается тот слой

вместе с печатной машинкой Ольги попадет в КГБ, что приводит к вышеописанным столкновениям с властью и перелому в судьбе Ольги и Ильи. А в главе *Маловатенькие сапоги* рукопись произведения Солженицына спасена анекдотичным образом.

¹⁹ Образу Дулина придается прямо-таки комический оттенок, потому что он понятия не имеет, кто такой Рильке, о котором говорит ему Винберг, и не знает о смене календаря в России, на которую ссылается Ничипорук, отвечая на его вопросы. «Надо посмотреть в энциклопедии, что там за календари. Дядька, конечно, очень образованный, а с образованными всегда дополнительные сложности» (429).

²⁰ В своей сатирической притче *Кролики и удавы* Ф. Искандер практически стирает разницу между кроликами и удавами, поскольку изображает их «гражданами» отдельных государств, в которых механизмы власти работают одинаково. Представители власти в обоих обществах выступают как «удавы» по отношению к своим подчиненным «кроликам». А характер взаимоотношений двух государств выражается в парадоксе философа-кролика Задумавшегося: «Наш страх – их гипноз! Их гипноз – наш страх». См.: Ф. Искандер, *Кролики и удавы*, с. 24, [электронный ресурс] <https://sd-inform.org/upload/books/Literatura/Iskander/Kroliki%20i%20udavy.pdf> [02.06.2023]. На возможное влияние *Архипелага Гулаг* на притчу Искандера обращает внимание В. А. Денисенко. См.: В. А. Денисенко, *Александр Солженицын и Фазиль Искандер: Об одном неучтенном источнике философской сказки «Кролики и удавы»*, «Политическая лингвистика» 2014, № 4 (50), с. 231–236.

²¹ См. ее реплику на упрек зятя и ученика профессора Бородина, что она не знает, кто автор *Фауста*: «Я не видела этой оперы». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 17.


²² На огромное количество ссылок на культурные реалии в романе Улицкой указала М. Реинтурьер-Мэгнат [в:] *Память русской культуры в романе «Зелёный шатер» Людмилы Евгеньевны*

общества, который вопреки обстоятельствам причастен к высокой культуре, и именно благодаря этому может более-менее успешно побороть свой «животный страх» и противостоять давлению «удавов» советской власти.

References

- Afinogenov, Aleksandr. *Strakh*. Letchworth–Herts–England: Prideaux Press, 1976.
- Averintsev, Sergei. *Strakh kak initsiatsiya: odna poeticheskaya konstanta poezii Mandelshtama*. In: *Averintsev i Mandelshtam. Stati i materialy*. Moskva: RGGU, 2011: 147–155.
- Denisenko, Valeriya. “Aleksandr Solzhenitsyn i Fazil Iskander: Ob odnom neuchtonnom istochnike filosofskoi skazki ‘Kroliki i udavy’”. *Politicheskaya lingvistika*. No. 4 (50) (2014): 231–236.
- Erlikh, Sergei. “Dekabristy. Istoriya mifa”. *Peterburgskii istoricheskii zhurnal*. No. 2 (2019): 160–168.
- Gosteva, Anastasiya. *Lichinki, deti lichinok. Intervyu s Ludmiloi Ulitskoi* (21.12.2010). https://test.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml
- Heller, Ágnes. *Az érzelmek elmélete*. Budapest: Józsefvegye műhely, 2009.
- Heller, Mikhail. *Mashina i vintiki. Istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1985.
- Iskander, Fazil. *Kroliki i udavy*. <https://sd-inform.org/upload/books/Literatura/Iskander/Kroliki%20i%20udavy.pdf>
- Lotman, Jurii M. *O semiotike “styd” i “strakh” v mekhanizme kultury*. In: *Semosfera*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 2000.
- Lotman, Mikhail Yu. *Mandelstam i Pasternak (popytka kontrastivnoi poetiki)*. Tallin: Aleksandria, 1996.
- Osmukhina, Olga. “Doktor Zhivago’ B. Pasternaka i ‘Zelenyi shator’ L. Ulitskoi: Pereosmyslenie traditsii liricheskoi epopei”. *Filologiya i kultura*. No. 3 (33) (2013): 206–209.
- Peinturier-Magnat, Maria. “Pamyat russkoi kultury v romane ‘Zelenyi shator’ Lyudmily Evgenyevny Ulitskoi”. Paris: Humanities and Social Sciences, 2016. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380174/document>
- Serman, Ilya. *Afinogenov i ego “Strakh”*. In: *Semiotika strakha*, eds. N. Buhks, F. Conte. Paris–Moskva: Sorbonne, Russkii Institut, 2005: 261–272.
- Solzhenitsyn, Aleksandr. *Arkhipelag GULaG. 1918–1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniya*. Vol. 1. Part 1–2. Moskva: Tsentr “Novyi mir”, 1990.
- Szabó, Tünde. *Statii po poetike L. Ulitskoi*. Moskva: Flinta, 2022.
- Ulitskaya, Lyudmila. “*Za chtenie mogli posadit v tyurmu*”. *Lyudmila Ulitskaya o detstve, yunosti i samizdate* (16.09.2018). <https://lenta.ru/articles/2018/09/16/authors/?ysclid=li1g9xx814707760768>
- Ulitskaya, Lyudmila. *Zelenyi shator*. Moskva: AST, 2015.

PATRIK LEKEŠ

 <https://orcid.org/0000-0002-9466-1883>
Constantine the Philosopher University in Nitra
Faculty of Arts
Department of Slavonic Philology
949 74 Nitra, Slovakia
Štefánikova 67
patrik.lekes@ukf.sk; patrik.lekes15@gmail.com

ЖЕНЩИНА КАК ЖЕРТВА МАНИПУЛЯЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА ФЕДОРА ДОСТЕВСКОГО (НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА)¹

WOMAN AS VICTIM OF MANIPULATION: THE EXAMPLE OF FYODOR DOSTOYEVSKY'S NETOCHKA NEZVANOVA

This article analyzes the relationship between daughter and stepfather in Fyodor Dostoyevsky's *Netochka Nezvanova* (1849), perceiving the presence in it of symptoms of three socio-psychological phenomena – the Electra Complex, codependency, and gaslighting. Dostoyevsky sees man as a “mystery” and explores the “bottom of the human soul”. Using the material of Dostoyevsky's novel, the article demonstrates the productivity of the psychological approach to Dostoyevsky's work. It seeks to place this classical text of Russian literature within the paradigms of modern psychology and to show the author's mastery and insight in describing the above-mentioned socio-psychological phenomena already in the 19th century, although they were determined by modern science only at the turn of the 20th–21st centuries. This analysis also allows us to think about the main character as a victim of manipulation. Symptoms of each of these social-psychological phenomena are present in the behaviour of Netochka. All these forms of manipulation are the result of her stepfather's addiction. However, it remains moot to what extent they are present in the psyche of the protagonist.

Keywords: classical russian literature, Fyodor Dostoyevsky, *Netochka Nezvanova*, psychology, Electra complex, codependency, gaslighting

¹ Статья разработана с поддержкой проекта III/5/2023 (UGA, Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia).



В статье рассматривается наличие признаков трех социально-психологических феноменов – комплекса Электры, созависимости и газлайтинга в отношении дочери и отчима в произведении Федора Достоевского *Неточка Незванова* (1849). Достоевский воспринимает «человека как тайну» и проникает на «дно человеческой души». В статье отмечается продуктивность психологического подхода к творчеству Достоевского. Целью исследования является показать произведение классической русской литературы в парадигме современной науки – психологии и психиатрии. Внимание уделяется мастерству и способности Достоевского уже в XIX веке увидеть и описать те социально-психологические стороны человеческой души, которые будут изучаться психологией как наукой лишь на стыке XX и XXI вв. Анализ также позволяет нам считать главную героиню жертвой манипуляции. Симптомы каждого из этих социально-психологических феноменов присутствуют в поведении Неточки. Все указанные формы манипуляции обусловлены зависимостью отчима. Однако остается спорным, в какой мере они присутствуют в психике главной героини.

Ключевые слова: классическая русская литература, Федор Достоевский, *Неточка Незванова*, психология, комплекс Электры, созависимость, газлайтинг

С точки зрения современной психологии/психиатрии героини произведений Федора Достоевского являются кладезем симптомов психических расстройств и социально-психологических феноменов. В его произведениях описаны как симптомы шизофрении (*Двойник*, 1846), так и сомнамбулизма (*Хозяйка*, 1947), автор задумывается над мотивами самоубийства, личностью самоубийцы (*Кроткая*, 1876, *Сон смешного человека*, 1877) и т. п.

В повести *Неточка Незванова* Достоевский описал симптомы трех социально-психологических феноменов, которые современная наука определяет как виды манипуляции, а именно – «комплекс Электры», «созависимость» и т. н. «газлайтинг». Понятие манипуляция² имеет несколько значений³ и нами используется в виде психологического термина, который встречается как признак социальных проблем и психиатрических диагнозов.

² Из лат. слов: *manipula* – горсть, манипула; *manus* – рука.

³ Важно заметить, что не во всех словарях учитывается психологическое значение этого понятия. О значениях «действовать руками» или «проделка» (в переносном зн.) см., напр.: С. Ожегов, *Словарь русского языка*, под ред. Н. Шведовой, Москва: Русский язык 1989, с. 340. В словаре современного словацкого языка выделяется манипуляция в четвертом значении как систематическое, хитроумное и нечестное влияние на мышление, поведение и эмоции другого человека без его ведома и согласия (учитывается современная психологическая наука) – см.: А. Jarošová et al., *Slovník súčasného slovenského jazyka*, Bratislava: VEDA 2015, с. 81. В словаре польского языка под ред. В. Дорошевского находятся две дефиниции этого слова: 1) выполнение действия рукой, 2) использование определенных обстоятельств, искажение фактов с целью доказательства своей точки зрения или оказания влияния на мнение и поведение других людей – см.: *Słownik języka polskiego*, под ред. W. Doroszewskiego, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2023, [электронный ресурс] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/manipulacja.html> [13.06.2023]. В других словарях, например, в словаре *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford: Oxford University Press 1989, с. 758 – манипуляция определена только как акт манипулирования или в значении «быть манипулированным».

Евгений Доценко выделяет три подхода к изучению манипуляции, которая рассматривается как: 1) **социально-психологический феномен**, включающий в себя повод, цель, эффект, условия манипуляции и защиту от нее; 2) **«стечение» самых важных проблем** психологии воздействия (преобразование информации, проблемы истина-ложь и тайное-явное, наличие силовой борьбы, динамика перемещения ответственности, изменения баланса интересов и т. п.); 3) **объект психологии личности**, поскольку манипуляция обычно направлена на внутренний мир человека, на динамику человеческой психики⁴. Сидоренко добавляет, что манипуляция является одним из наиболее распространенных видов поведения⁵.

Многие ученые определяют манипуляцию как некоторые действия человека с целью изменения поведения или мышления другого человека с помощью манипулятивных, намеренных, обманных тактик. Не все ученые вполне согласны с таким определением. Например, французский психотерапевт И. Назаре-Ага пишет о том, что манипулятор – это не человек, использующий определенные меры поведения, а человек с нарциссической личностью⁶.

Словацкий ученый-психолог Р. Томшик тоже соединяет нарциссизм с токсичностью социальных отношений и манипуляцией. Люди-нарциссы привлекают внимание людей-жертв, для которых типична эмпатия, сочувствие и правильно настроенный моральный компас⁷, искренность и искренний интерес к благу других, дружелюбность, внутренняя и внешняя красота или личность, легко поддающаяся влиянию и т. д.⁸ Томшик пишет и о манипулятивном поведении в семье и уточняет, что манипулятивный и нарциссический отец обычно груб, зол, нетерпелив к критике (причем сразу унижает тех, кто его критикует), далее он требует, чтобы им восхищались, причем для него самого типично отсутствие эмпатии или сочувствия. А родители-нарциссы вообще мастера манипуляции в смысле отношений к своим детям (отказ в любви и т. п.)⁹. Американский психиатр М. Баншик выделяет черты отца, склонного к нарциссизму или отца, у которого нарциссизм уже вполне проявляется: 1) отец-эгоист уверен, что он самый лучший; 2) отец злоупотребляет всеми и, однако, ожидает сочувствия; 3) отцу нравится быть в центре внимания; 4) представления отца о жизни являются нереалистичными; 5) его больше всего раздражает критика; 6) отец часто

⁴ Е. Доценко, *Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита*, Москва: ЧеРо, Издательство МГУ 1997, с. 7.

⁵ Е. Сидоренко, *Тренинг влияния и противостоянию влиянию*, Санкт-Петербург: Речь 2004, с. 67.

⁶ I. Nazare-Aga, *Les manipulateurs et l'amour*, Montreal: Groupe Sogides inc. 2000, с. 7.

⁷ Моральный компас – это способность человека воспринимать беспристрастное, подлинное добро.

⁸ R. Tomšik, *V zajatí narcizmu*, Praha: Grada 2023, с. 94–95.

⁹ Там же, с. 60.

злится, что впоследствии пугает ребенка; 7) отец ведет себя сдержанно и пренебрежительно; 8) отца больше интересует мнение других, чем своих детей; 9) отец делает только то, чего он сам хочет; 10) он уделяет внимание и проявляет любовь к членам семьи только тогда, когда ему выгодно¹⁰. Томшик еще добавляет, что у дочерей в таком отношении с отцом всегда проявляется недостаток позитивных эмоций¹¹.

В нашем исследовании мы уделяем внимание трем проблемам, касающимся патологического отношения дочери и отца.

Первый рассматриваемый феномен – это комплекс Электры (или же комплекс Эдипа), причем он касается не отношения сына и матери, а дочери и отца¹². Зигмунт Фрейд, автор характеристики этого феномена, рассматривает эдипов комплекс/комплекс Электры как ядро всех неврозов¹³.

Эдипов комплекс касается взаимоотношений сына и матери, причем мать является объектом страсти и любви собственного сына. Фрейд выделяет несколько основных признаков этого комплекса: 1) отец воспринимается как «нарушитель»; 2) сын уверен, что мама «принадлежит» только ему; 3) любое присутствие отца беспокоит и раздражает сына; 4) наоборот, отсутствие отца вызывает у сына приятные чувства и эмоции. Фрейд утверждает, что те же самые симптомы, с некоторыми незаметными изменениями, проявляются также в отношении дочери к отцу (комплекс Электры). Это: 1) нежность и недетская любовь; 2) мать воспринимается как лишняя и ненужная в отношениях дочери и отца; 3) стремление занять роль матери в семье; 4) дочь целенаправленно использует т. н. «женское оружие» (сочетание физической зрелости с образом детской красоты и т. п.). Очень важен еще факт, что чаще всего эдипов комплекс/комплекс Электры провоцируется поведением родителей¹⁴.

У героини Достоевского – Неточки заметно усилие постоянно добиваться любви, ласки и внимания отчима:

Я заметила тоже, что заслужила милость отца [...], в первый раз, меня поразила идея, что он много терпит и выносит горя от матушки. [...] С этой минуты началась во мне какая-то безграничная любовь к отцу, но чудная любовь, как будто вовсе не детская¹⁵.

¹⁰ M. Banschick, *The Narcissistic Father: How a Narcissistic Dad can Affect your Life*. «Psychology Today» 2013, [электронный ресурс] <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-intelligent-divorce/201303/the-narcissistic-father> [13.06.2023].

¹¹ R. Tomšik, *V zajatí narcizmu...*, с. 64.

¹² В статье воспринимаем эти два комплекса как эквиваленты с одинаковой общей характеристикой.

¹³ S. Freud, *Totem und Tabu*, Leipzig–Wien: Hugo Heller & CIE 1913, с. 118.

¹⁴ S. Freud, *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*, под ред. J. Pechara, Praha: Portál 2020, с. 235–237.

¹⁵ Ф. Достоевский, *Повести и рассказы*, под ред. Е. Жезловой, Москва: Государственное издательство художественной литературы 1956, с. 228.

Она видит отца как замученного человека, что и вызывает ее сочувствие к нему; одновременно она чувствует, что это какая-то недетская любовь. Из-за измененного отношения к отцу Неточка начинает неприлично себя вести и по отношению к матери: «Я обвинила матушку, признала ее за злодейку моего отца»¹⁶.

Очень важной эмоцией в жизни Неточки является страх. С одной стороны, она боится мамы (страх проявляется сознательно), но, с другой стороны, подсознательно у нее закреплен страх перед отчимом:

Я схватила батюшку за полу сюртука, показала ему разбитую чашку [...] начала говорить, что боюсь идти к матушке. [...] Отчего к нему я подошла без страха? [...] он схватил меня за ушибленную руку и мне стало ужасно больно...¹⁷

У главной героини симптомы Эдипова комплекса проявляются не полностью. Заметны только некоторые признаки комплекса (недетская любовь, иногда восприятие матери как излишней и т. п.), но некоторые вполне отсутствуют (использование женской красоты в отношении к отцу или усилие избавиться от матери).

Второй рассматриваемый феномен – созависимость – проявляется конкретно как симптом аддикции отчима Ефимова¹⁸, зависимого от алкоголя. Словацкие ученые, специалисты в сфере социальной патологии М. Шаврнوخова и М. Руснакова пишут, что созависимость – это явление, когда у созависимых присутствуют естественные отношения к зависимым, и все психические расстройства в значительной степени влияют на психику и поведение созависимого человека. Ученые утверждают, что созависимые нуждаются в потребности искать наркозависимых¹⁹. Данную симптоматику созависимости описывает Достоевский следующим образом:

Послушай, Неточка, – сказал он, – дай мне эти деньги, я тебе их назад принесу. А? ты ведь дашь их папе? ты ведь добренькая, Неточка? Я как будто предчувствовала это. Но в первое мгновение мысль о том, как рассердится матушка, робость и более всего инстинктивный стыд за себя и за отца удерживали меня отдать деньги. Он мигом заметил это и поспешно сказал: – Ну, не нужно, не нужно!.. – Нет, нет, папа, возьми;

¹⁶ Там же, с. 229.

¹⁷ Там же, с. 229–230.

¹⁸ О зависимости Ефимова от алкоголя более подробно см.: P. Lekeš, *Русская классическая литература с точки зрения аддиктологического исследования*, [в:] *Slavica iuvenum* 23, Ostrava: Ostravská univerzita 2022, с. 307–318.

¹⁹ M. Šavrnochová, M. Rusnáková, *Spoluzávislosť v rodine s členom závislým od alkoholu*, [в:] *Sociálna patológia a intervencia sociálnej práce*, ред. A. Mátel, L. Janechová, L. Roman, Bratislava: VŠZaSP sv. Alžbety 2011, с. 18.

я кажу, что потеряла, что у меня отняли соседские дети. Ты добрая девочка, ты ангельчик мой! Вот дай тебе я ручку поцелую!²⁰

Ефимов, зная, что Неточка ради него будет обманывать маму, манипулировал Неточкой, особенно во имя своей неутолимой жажды выпить. Процесс манипуляции становился более интенсивным²¹, и Неточка была смущена ложью отчима. Ефимов внушал Неточке чувство вины, чтобы добиться своего, т. е. денег для выпивки:

[...] вынул из кармана купленный им пряник и начал шепотом наказывать мне, чтоб я более никогда не смела брать денег и таить их от матушки, что это дурно и стыдно и очень нехорошо; теперь это сделалось потому, что деньги очень понадобились папе... Неточка! – начал он дрожащим голосом, – голубчик мой! Послушай: дай-ка мне эти деньги, а я завтра же... Папочка! папочка! – закричала я... не могу! нельзя! Маме нужно чай кушать... – Так ты не хочешь?.. так ты, стало быть, не хочешь любить меня? Ну, хорошо же! теперь я тебя брошу... Слышишь ли ты, злая девчонка? слышишь ли ты?.. Папочка! – закричала я в полном ужасе, – возьми деньги, на!²²

Ефимов осознал, что любовь Неточки почти бесконечная и он умышленно манипулировал ей, чтобы достичь своей цели – денег на алкоголь:

На! – закричал он, всовывая мне в руки деньги, – на! возьми их назад! Я тебе теперь не отец, слышишь ли ты? Я не хочу быть теперь твоим папой! Ты любишь маму больше меня! [...] Сказав это, он оттолкнул меня и опять побежал по лестнице. Я, плача, бросилась догонять его. – Папочка! добренький папочка! я буду слушаться! – кричала я, – я тебя люблю больше мамы! Возьми деньги назад, возьми!²³

Безусловная любовь Неточки довела ее до созависимости.

Третья часть исследования представляет Неточку как жертву газлайтинга. Термин газлайтинг обозначает форму психологической манипуляции с целью довести человека до состояния неуверенности в себе, сомнения в правильности своих поступков и вообще в смысле своего существования²⁴. Важно отметить, что «эффект газлайтинга возникает в отношениях между

²⁰ Ф. Достоевский, *Повести и рассказы...*, с. 241–252.

²¹ Заметка автора: Зависимость, как диагноз, всегда нарастает.

²² Ф. Достоевский, *Повести и рассказы...*, с. 241–252.

²³ Там же.

²⁴ А. Литвинчук, В. Чернобровкин, *Манипуляция как средство психологического влияния в педагогическом общении*, [в:] *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць*, под ред. Г. Шевченко, Луганськ: Східноукр 2005, с. 107.

двумя людьми: газлайтером и жертвой»²⁵. Газлайтер всегда должен доказать свою правду, чтобы укрепить чувство собственного достоинства и свою власть. Жертва под его влиянием позволяет ему определять реальность его силы, так как идеализирует его личность, прощает поведение и ищет положительного отзыва от манипулятора. «Газлайтеры и жертвы могут быть одного пола, и данный эффект может возникнуть в любых отношениях»²⁶.

Достоевский в повести описывает манипуляцию, присущую в отношении отчима и Неточки. Скрипач Ефимов постоянно манипулировал Неточкой:

Послушай, Неточка, – сказал он, – дай мне эти деньги, я тебе их назад принесу. А? ты ведь дашь их папе? Ты ведь добренькая, Неточка? [...] Он мигом заметил это и поспешно сказал: – Ну, не нужно, не нужно!.. – Нет, нет, папа, возьми; я скажу, что потеряла, что у меня отняли соседские дети. – Ты добрая девочка, ты ангельчик мой! Вот дай тебе я ручку поцелую!²⁷

Он очень любезно общался с Неточкой и часто использовал демиинутивы. Когда Неточка отказывалась давать отчиму деньги, он вел себя гадко и отвратительно. Однако, стремясь быть любимой, она все равно уступала ему и отдавала деньги. Этот пример подчеркивает силу влияния манипуляции со стороны отчима.

У отчима Ефимова манипулятивное поведение продолжалось. Он знал, что Неточка, из-за безусловной любви, не долго будет ему сопротивляться:

Неточка! – начал он дрожащим голосом, – голубчик мой! Послушай: дай-ка мне эти деньги, а я завтра же... [...] Так ты не хочешь? [...] так ты, стало быть, не хочешь любить меня? Ну, хорошо же! теперь я тебя брошу [...] Слышишь ли ты, злая девчонка? [...] Я тебе теперь не отец, слышишь ли ты? Я не хочу быть теперь твоим папой! Ты любишь маму больше меня!²⁸

Ефимов нуждался в деньгах для выпивки и постоянно манипулировал Неточкой, но иногда наказывал и намеренно вызывал у нее чувство вины: «[...] начал шепотом наказывать мне, чтоб я более никогда не смела брать денег и таить их от матушки, что это дурно и стыдно [...]»²⁹.

Отчим довел манипуляцию до момента, когда Неточка должна была вы-брать между матушкой и отчимом. Она поняла, что Ефимов был сумасшедшим,

²⁵ Р. Стерн, *Скрытые манипуляции для управления твоей жизнью. STOP газлайтинг*, Санкт-Петербург: Питер 2018, с. 20.

²⁶ Там же.

²⁷ Ф. Достоевский, *Повести и рассказы...*, с. 241–252.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, с. 242.

но влияние манипуляции со стороны отчима было настолько сильнодействующим, что она не была способна решить ситуацию по-другому и выбрала его:

В их вечной вражде я не могла быть равнодушной и должна была выбирать между ними [...] Я взяла сторону этого полусумашедшего человека [...] он был почти сумашедший, что часто в нем проявлялось какое-то фиглярство, какие-то детские замашки [...], я меньше боялась его [...] ³⁰.

Достоевский описал патологические (токсические) отношения между отчимом и падчерицей – отчим через чувство вины и манипуляцию постоянно развивает свою алкогольную зависимость, и Неточка, жаждущая любви, наивно подчиняется и становится жертвой манипулятивного поведения отчима.

Достоевский изобразил близкое интенсивное отношение двух людей – Неточки Незвановой и отчима. В статье поднимается вопрос о том, проявляется ли манипуляция путем эдипого комплекса, созависимости или газлайтинга, и в какой мере.

В рамках нашего анализа приводятся следующие выводы:

- на основе научного психологического материала выясняются определенные формы манипулятивного поведения отчима;
- применение современной психологии к литературным персонажам (поведение, отношения и т. п.) привело к следующим результатам: 1) у Неточки заметны симптомы всех исследуемых социально-психологических явлений; 2) комплекс Электры выявлен в ограниченной мере (проявляются не все признаки); 3) вполне показано поведение созависимого человека – Неточки; 4) в поведении Неточки переплетаются созависимость и газлайтинг, поскольку манипуляция является главной чертой обоих социально-психологических феноменов.

Исходя из наших результатов, Неточку Незванову можно считать жертвой манипулятивного поведения ее отчима. Описанные Достоевским отдельные симптомы являются точными и достоверными в контексте современной психиатрии и психологии.


References

- Banschick, Mark. "The Narcissistic Father: How a narcissistic dad can affect your life". *Psychology Today* (2013). <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-intelligent-divorce/201303/the-narcissistic-father>
- Dostoevskii, Fedor. *Povesti i rasskazy*, ed. E. Zhezlovoi. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1956: 205–365.

³⁰ Там же, с. 244.

- Dotsenko, Evgenii. *Psihologiya manipulyatsii: fenomeny, mekhanizmy i zashchita*. Moskva: CHerO, Izdatelstvo MGU, 1997.
- Freud, Sigmund. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*, ed. J. Pechar. Praha: Portál, 2020.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu*. Leipzig–Wien: Hugo Heller & CIE, 1913.
- Jarošová, Alexandra et al. *Slovník súčasného slovenského jazyka*. Bratislava: VEDA, 2015.
- Lekeš, Patrik. *Russkaya klassicheskaya literatura s točki zreniya adiktologicheskogo issledovaniya*. In: *Slavica Iuvenum 23*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2022, c. 307–318.
- Litvinchuk, Aleksandra; Chernobrovkin, Valerii. *Manipulyatsiya kak sredstvo psihologicheskogo vliyaniya v pedagogicheskom obshchenii*. In: *Duhovnist osobistosti: metodologiya, teoriya i praktika: zbirnik naukovih prac*. Lugansk: Skhidnoukr, 2005: 103–114.
- Nazare-Aga, Isabelle. *Les manipulateurs et l'amour*. Montreal: Groupe Sogides inc., 2000.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*, ed. Cowie, Anthony Paul. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Ozhegov, Sergei. *Slovar russkogo yazyka*, ed. N. Shvedova. Moskva: Russkii yazyk, 1989.
- Savrnochova, Michaela; Rusnakova, Markéta. *Spoluzavislost' v rodine s clenom zavislym od alkoholu*. In: *Socialna patologija a intervencija socialnej prace*, ed. A. Matel & L. Janechova & L. Roman. Bratislava: VSZaSP sv. Alzbety, 2011: 65–77.
- Sidorenko, Elena. *Trening vliyaniya i protivostoyaniyu vliyaniyu*. Sankt-Peterburg: Rech, 2004.
- Słownik języka polskiego*, ed. W. Doroszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2023. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/manipulacja.html>
- Stern, Robin. *Skrytye manipulyatsii dlya upravleniya tvoei zhizni. STOP gazlaiting*. Sankt-Peterburg: Piter, 2018.
- Tomsik, Robert. *V zajati narcizmu*. Praha: Grada, 2023.

URSZULA CIERNIAK

 <https://orcid.org/0000-0003-2958-9982>
Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
Instytut Literaturoznawstwa
42-200 Częstochowa
ul. Zbierskiego 2/4
u.cierniak@ujd.edu.pl

**ANNA STĘPNIAK, GATUNKOWE I STYLISTYCZNE
WYZNACZNIKI LISTÓW MIŁOSNYCH BORYSA
PASTERNAKA, ŁÓDŹ: WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO 2020, 304 SS.**

Zdarza się tak, że na rynku wydawniczym pojawiają się książki ważne dla historii literatury, napisane z pasją i znawstwem tematu, odkrywcze i bardzo potrzebne dla poznania jakiejś części aktywności twórczej konkretnego pisarza, a jednak przez świat nauki nie od razu zostają dostrzeżone i należycie docenione. Do takich niewątpliwie pozycji należy opracowanie łódzkiej badaczki Anny Stępnia-
niak poświęcone Borysowi Pasternakowi. Tej pozycji, która ukazała się jeszcze w roku 2020 warto się przyjrzeć bliżej i to nie tylko z uwagi na powracający temat rosyjskiego Noblisty w związku ze zbliżającą się w październiku bieżącego roku 65 rocznicą przyznania pisarzowi nagrody przez Szwedzką Akademię.

Badaczka wchodzi w obszar literatury dokumentu osobistego, nazywanej także egodokumentem, wybiera jako przedmiot badań twórczość epistolarną tego autora i sięga po ograniczoną, ale podkreślić należy, wcale nie marginalną, jej część, jaką są listy miłosne pisane przez niego do czterech kobiet, które odegrały najważniejszą rolę w jego życiu: Mariny Cwietajewej, Eugenii Łurje, Zinaidy Neuhaus i Olgi Iwińskiej. Stępnia-
niak chce poznać język i styl tych listów oraz opisać tę odmianę gatunkową. Autorka zazna-
cza, że jej analizy staną się punktem wyjścia do stworzenia definicji listu miłosnego, któ-
ra w literaturoznawstwie dotychczas nie powstała i „nie została skodyfikowana” (s. 12).



Received: 18.07.2023. Verified: 7.09.2023. Accepted: 10.09.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz,
Poland. This article is an open access article distributed under the terms and
conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Bardzo obszerny, obejmujący niemal jedną czwartą całej książki jest rozdział pierwszy. Rozmiar jego jest usprawiedliwiony, gdyż Badaczka dokonuje tutaj bardzo gruntownego oglądu dotychczasowych teorii wypowiedzi listownej, specyfiki jej języka i właściwości artystycznych. Mamy liczne odwołania do rozpraw teoretyków, którzy zajmowali się tą formą literacką. Szczególne miejsce zajmuje w pracy *Teoria listu* Stefanii Skwarczyńskiej, ale są też przytoczone analizy S. Ganszynca, M. Misiornego czy K. Cysewskiego. Stępniaak przywiązuje dużą wagę do kwestii istoty uczuć i emocji oraz wynikających z nich emfaticznie nacechowanych wypowiedzi literackich, dlatego osobne miejsce znalazły u niej teorie ekspresywności języka, składniowych i leksykalnych cech i odmian (Autorka wyróżnia ich aż sześć) stylu artystycznego oraz środków ekspresji. W omawianej części publikacji nie zabrakło dyskusji na temat właściwości listu jako dokumentu oraz utworu literackiego. Jednocześnie z ogromną dokładnością i rzetelnością zostały tutaj przedstawione, trwające od lat wśród literaturoznawców, kontrowersje dotyczące kwestii zakwalifikowania (lub nie) epistolografii do literatury. Autorka jest zdania, że potraktowanie listu jako formy literackiej nie zmienia faktu, że nadal pozostaje on dokumentem ludzkim i środkiem służącym komunikacji. List jest postrzegany przez Stępniaak wielopłaszczyznowo: może być on kreacją artystyczną nadawcy, pragmatycznym przekazem danych i faktów, swoistą grą między nadawcą i odbiorcą, jak również stanowić część wieloelementowej korespondencji, na którą wpływ mają biografie jej autorów. List posiada przy tym swe ramy kompozycyjne, a przede wszystkim strukturę gatunkową. W końcowej części rozważań teoretycznych, w oparciu o opracowania teoretyków literatury (m.in. S. Gajdy, S. Balbusa, I. Nowakowskiej-Kempnej), Stępniaak formułuje zapowiadaną definicję listu miłosnego oraz jego stylistyki, dla której za typowe uznaje: bogactwo użytych środków wyrazowych, egzaltację, „dramatyczność, zmienność nastrojów, nasycenie tropami, wielofunkcyjność wypowiedzi, figuratywność, otwartość” oraz możliwość wchłaniania różnych stylów i odmian języka (s. 84).

Jeśli przyjrzeć się nazwiskom korespondentek Pasternaka, łatwo zauważyć, że wśród wybranych przez Stępniaak jest jedna jego „koleżanka po fachu” – Marina Cwietajewa, którą Autor ten darzy miłością szczerą, pełną podziwu i platoniczną, dwie żony E. Łurje i Z. Neuhaus oraz kochanka – O. Iwińska. Pierwszej z kobiet poświęcony jest rozdział drugi rozprawy, zatytułowany „*Dusze zaczynają widzieć*”. *Charakterystyka stylu korespondencji Mariny Cwietajewej i Borysa Pasternaka*. Pojawiający się cytat jest nieprzypadkowy. Pochodzi on z wiersza Cwietajewej poświęconego Pasternakowi. Cytat ten służył za tytuł do wydania najpełniejszego zbioru korespondencji poetów. Losy tej ostatniej były równie skomplikowane, jak czasy, w których powstawała. Listy Cwietajewej odnajdywano wśród tych, które przekazywane były w pojedynczych egzemplarzach rodzinie, archiwom, znajomym, uznawanym za godnych kustoszy dokumentów osobistych. Odtworzenie większości z tych

tekstów było możliwe, gdyż poetka miała zwyczaj zapisywania kopii wysyłanych listów. Po solidnych informacjach źródłowych w rozdziale przychodzi kolej na wielopłaszczyznową analizę sytuacji osobistej obojga korespondentów oraz na nakreślenie charakteru ich wzajemnej relacji. Pasternak i Cwietajewa pozostali przyjaciółmi, a ich bliskość nigdy nie zamieniła się w intymne kontakty. Pasternak był żonaty, a Cwietajewa miała męża i choć w warstwie słownej przełamali oni wiele barier i konwenansów, w rzeczywistości pozostawali w fizycznym oddaleniu. Stępiak bardzo interesująco pokazuje korespondencyjne próby przełamywania dystansu między obojgiem, wahań co do używania formy „wy” (Pan/Pani) i „ty”, a także pasternakowską potrzebę dookreślenia charakteru jego relacji z Cwietajewą. Pisarz był niezmiennie przekonany o niewinności ich listów i uczucia, jakim darzy swoją korespondentkę. Stępiak uważa jednak, że jego sformułowania i deklaracje wskazują na swoisty epistolarny romans korespondentów (s. 100) oraz dysonans poznawczy męczący pisarza, wzmocniony dodatkowo poprzez postawę jego żony – zazdrosnej Eugenii Łurje, która nie wierzyła, iż chodzi jedynie o „wysoką i wzajemnie podtrzymującą się przyjaźń” (s. 99) męża z oddaloną przestrzenią, ale emocjonalnie niebezpiecznie bliską mu kobietą. Autorka książki znakomicie pokazuje złożoność relacji, w jakich pozostawali ci dwoje. Ich bliskość postrzega jako efekt poczucia wyobcowania w środowisku, do którego należeli i potrzeby wzajemnego wspierania się.

Niezwykle klarownie, z dokładnością badacza języka pokazuje Stępiak frazy i zwroty używane przez Pasternaka i Cwietajewą, odnajduje stosowane w listach neologizmy, podkreślając ich wartość emfaticzną i stylistyczną. Badaczkę zadziwia bogactwo form gramatycznych, stylów, złożonej leksyki, przesyconie listów „duchem platonicznej miłości” (s. 107), umiejętność „łączenia w jednym liście wyrażen skrajnie od siebie odmiennych pod względem stylistycznym, ale także poruszanej w nich tematyki” (s. 126), przy jednoczesnej obecności bardzo jasnych miłosnych deklaracji z obu stron. Autorka analizowanego opracowania wyraża słusznie przekonanie, iż korespondencja tej dwójki poetów pokazuje ich więź intelektualną, zbieżną wrażliwość na rzeczywistość, wspólne pasje i zrozumienie dla nich. Podane analizie listy odzwierciedlają także prozę życia: ciężę Mariny, narodzenie syna, kłopoty finansowe Borysa, poczucie pustki i upokorzenia z powodu niemożności życia z własnej działalności literackiej (s. 125).

Nie ulega wątpliwości, że Stępiak jest świetną interpretatorką i bystrą obserwatorką, która potrafi dostrzegać związki, korelacje i łączyć rzeczy istotne. W te umiejętności świetnie wpisuje się część analizowanego rozdziału poświęcona „epistolarnemu trójkątowi” Cwietajewa–Pasternak–Rilke. Stępiak, poddając ich korespondencję wnikliwej interpretacji, pokazuje wpływ listownych kontaktów na losy całej trójki. Rozdział zamyka analiza okoliczności i prawdopodobnych powodów ochłodzenia gorących relacji Cwietajewej i Pasternaka, które definitywnie urywa samobójcza śmierć rosyjskiej poetki w roku 1943.

W kolejnych częściach rozprawy Anna Stępniaak zwraca uwagę czytelnika na korespondencję z kobietami, które pozostawały z Pasternakiem w bliskich relacjach intymnych. Rozdział trzeci opisuje kontakty poety z jego pierwszą żoną Eugenią Łurje. Ta korespondencja, jak trafnie zauważa Badaczka, nie jest już tylko substytutem prawdziwego uczucia, jak to miało miejsce w relacji z Cwietajewą, ale staje się dla uczucia „lirycznym dodatkiem, tłem i oprawą” (s. 160). Stępniaak sięga po listy, które zostały opublikowane przez syna obojga, mając głęboką świadomość, jak bardzo rzutuje to na towarzyszące tekstom komentarze i ich subiektywny, często wybiórczy (także ze względu na zawodność pamięci), charakter. Zwraca też uwagę na fakt, iż wyselekcjonowany materiał jest odzwierciedleniem złożonych, a niejednokrotnie i przykrych relacji w rodzinie Pasternaka. Pobierali się w roku 1822. Ona wtedy była jeszcze bardzo młoda, a on wchodził w wiek dojrzały. Ich korespondencja pokazuje siłę wzajemnych uczuć, ale też konflikty, problemy związane z utrudnioną samorealizacją małżonki, dramat kobiety o duszy i talencie artystki, jednocześnie opanowanej przekonaniem, iż mężowi nie dorównuje, obawiającej się, że ważniejsza jest w jego życiu inna kobieta, uznana artystka – Cwietajewa, którą Pasternak darzy uczuciem głębszym niż to, które powinien żywić do niej. Stępniaak wnika w tkankę listów głęboko, podkreślając, że język tych listów Pasternaka jest pełen treści erotycznych i pokazuje tęsknotę poety za fizyczną bliskością z żoną, za jej cielesnością. Stwierdza, że listy tej pary charakteryzują się bogactwem środków wyrazu, doskonale odzwierciedlających zmienność nastrojów korespondentów, obfitują w neologizmy, deminutiva, złożenia, epitety powtórzenia wykrzyknienia, są pełne ekspresji i wzniosłej retoryki. Badaczkę poraża zdolność Pasternaka do szybkiego przenoszenia akcentów tematycznych z rzeczy wzniosłych, przechodzenia od patosu miłosnych wyznań do prozy życia i spraw bytowych. Stępniaak podkreśla, że „liryczna natura przeplata się w jego korespondencji z jasnym i czujnym zmysłem obserwacji”, a sam Pasternak uznany zostaje przez Stępniaak za „mistrza zwrotów do adresata” (s. 183).

Związek małżeński Eugenii i Borysa trwał zaledwie dziewięć lat. Rozstali się w roku 1931, co pozwoliło Pasternakowi zanurzyć się w kolejny romans, który rozpoczął się jeszcze w trakcie małżeństwa poety. Romans ten wraz z towarzyszącą mu korespondencją staje się kanwą rozdziału czwartego analizowanej książki. Jego bohaterką jest Zinaida Neuhaus, z którą Pasternak związał się, mimo iż była żoną innego człowieka i matką dwójki dzieci. Stępniaak bardzo szczegółowo przygląda się ich relacjom znajdującym odbicie w listach, pokazując na ich podstawie, a także w oparciu o materiał opracowań literaturoznawczych i biograficznych, rozwój i powolne wygasanie gorących uczuć po blisko trzech dekadach wspólnego życia. Badaczka analizuje stylistykę i tematy podejmowane w korespondencji, przemiany środków emocjonalnych, epitetów, zwrotów adresatywnych na przestrzeni lat, dowodząc, że odbijają one różne

fazy kontaktów małżonków. Odnajduje liczne prawidłowości leksykalne, przyzwyczajenia słowne Pasternaka, zauważa narastanie w korespondencji wulgaryzmów i łatwe przechodzenie pisarza od podniosłej tematyki, emocjonalnych uniesień i zachwyków do spraw codziennych, przyziemnych, dotyczących przetrwania, zwłaszcza w czasie wojny.

Ciekawie przedstawia się część książki, w której Badaczka poszukuje w kobietach Pasternaka cech, które złożyły się na obraz Lary z *Doktora Żywago*. Stępiak nie podziela przekonania innych badaczy, że charakter i część swojej biografii Lara zawdzięczała Zinaidzie Neuhaus, zaś wygląd zewnętrzny Oldze Iwińskiej – czwartej z muz Noblisty. Uważa, że wkład Iwińskiej w portret Lary nie ograniczał się do jej powierzchowności. Iwińska była redaktorką czasopisma „Nowyj mir” oraz autorką książki *W niewoli czasu. Lata z Borysem Pasternakiem*, w której zawarła refleksje i wspomnienia na temat ostatnich 14 lat życia pisarza, kiedy była jego kochanką. Pasternak w trakcie ich znajomości nie porzucił swojej żony Zinaidy, co nie przeszkadzało mu pałać gorącym uczuciem do Olgi. Ich relacje skomplikował fakt, że Iwińska trafiła do łagru z powodu związku z Pasternakiem. W trakcie przesłuchań i odbywania wyroku miała wykazać się wielką lojalnością wobec pisarza. Poetyka listów do ostatniej z muz Pasternaka naznaczona została przez okoliczności, w jakich powstawały. Do łagru pisał udając matkę więźniarki, zaś po wyjściu Iwińskiej na wolność rozpoczęły się długie okresy choroby przeplatane rekonwalescencją i wyjazdami tego twórcy, w czasie których towarzyszyła mu małżonka. Jej obecność utrudniała swobodę kontaktów, także tych listownych. Dodatkowo cierpienia fizyczne Pasternaka miały rzutować na długość listów do kochanki oraz ich wrywkowość.

Książkę wieńczy podsumowanie, które dookreśla podjęte w poszczególnych rozdziałach twierdzenia. Patrząc na Pasternaka przez pryzmat listów, Stępiak postrzega go jako człowieka wielkiego i jednocześnie słabego, który nie zawsze liczył się ze swoimi kobietami, jednocześnie bardzo dobrze potrafił czerpać od nich wszystko, co dawało mu komfort życia i rozmach tworzenia. Z teoretycznoliterackiego punktu widzenia Autorka książki wysuwa wniosek, iż korespondencja Pasternaka wraz z poezją i prozą „stanowią monolit, którego dopiero całościowy ogląd daje przekonanie o zgłębnieniu twórczości tego poety i prozaika” (s. 287). Badaczka jest zdania, że analizowane przez nią listy miłosne stanowią prawdziwą kopalnię wielu przeplatających się w nich wątków: poetyckich, filozoficznych, etycznych, religijnych, egzystencjalnych, uczuciowych, erotycznych, rodzinnych, politycznych, zawodowych, a także historycznych, określa je jako liryczne, plastyczne, bogate w liczne tropy i skomplikowane struktury składniowe. Wszystko to daje Annie Stępiak podstawy do uznania korespondencji miłosnej Pasternaka za dzieło autonomiczne o wysokich walorach artystycznych, które zasługuje na to, by wejść do kanonu literatury światowej.

Recenzowana książka ma drobne mankamenty, które przy ewentualnej reedycji lub też przy jej tłumaczeniu na inne języki na pewno zostaną wyeliminowane.

W rozdziale drugim Badaczka popełnia powtarzający się błąd, polegający na pisaniu Bóg i przymiotnika Boży małą literą, pojawia się w ten sposób kilka niezręczności, np.: „on jest jak bóg, ma moc tworzenia” (s. 131), „Syna bożego (ss. 132–133)”, „pisząc o bożym świecie” (s. 199), „nakaz boży” (s. 201). Zdarza się jej też duplikować jakąś informację w sposób dosłowny, a nawet z użyciem tego samego cytatu. Ma to na przykład miejsce, kiedy wyjaśnia przyczynę wyboru przez Eugenię Łurje imienia dla syna. Cytat i informacja na s. 171 powielają interpretację z rozdziału drugiego ze s. 100. Podobnie jest w przypadku spostrzeżenia o przyznaniu się Zinaidy Neuhaus, iż nie rozumie wierszy Pasternaka: informacja o tym pojawia się dwukrotnie na s. 225 i na s. 260. Język opracowania jest niemal idealny, dlatego od razu rzucają się w oczy niezręczności stylistyczne, wśród nich ta ze stron 253–254 w sformułowaniu: „w których kryją się jeszcze większe, nieodkryte dotąd pokłady [...]”. Te uchybienia nie zmieniają faktu, że Anna Stępnik jest badaczką kompetentną, wnikliwą, pełną inwencji twórczej, doskonale zna analizowany materiał i szczegóły biograficzne pisarza, które stały się tkanką dla listów. Znakomita orientacja tej Badaczki, jej mistrzowska znajomość teorii poetyckich, środków stylistycznych, zdolność zestawiania faktów i wyciągania z nich wniosków poparta jest dużą erudycją. Wszystko to pozwala tej Autorce na stworzenie spójnych teorii badawczych i wyciągnięcie głęboko uzasadnionych wniosków.

Anna Stępnik ma znakomite pióro, które pozwala jej tak złożony temat, jakim są listy miłosne przedstawić w sposób przystępny i zajmujący, co sprawia, że tak niezwykle nasyconą faktograficznie i teoretycznoliteracko książkę czyta się dobrze, z przyjemnością porównywalną do lektury literatury pięknej. Forma przekazu, oryginalność ujęcia tematu, całościowy i gruntowny jego ogląd w oparciu o bogaty materiał empiryczny i teoretyczny to bardzo ważne walory recenzowanej publikacji. Szkoda, że praca została napisana w języku polskim, gdyż z pewnością zainteresowałaby literaturoznawców spoza naszego kraju. Warto byłoby dokonać jej tłumaczenia. Gdyby kiedyś miało się ono pojawić, należałoby zadbać o tłumacza, który byłby w stanie w możliwie jak największym stopniu zachować piękny autorski styl książki, bo *Gatunkowe i stylistyczne wyznaczniki listów miłosnych Pasternaka* to nie hermetyczna, nudna rozprawa filologiczna, przeznaczona dla wąskiego kręgu specjalistów, ale rzecz, którą się czyta z zapartym tchem. Z pewnością może stanowić ona prawdziwą ucztę intelektualną zarówno dla osób naukowo fascynujących się egodokumentami i biografiami pisarzy, jak i dla tych, których interesują miłosne meandry dramatycznych losów rosyjskich twórców.

NOTY O AUTORACH

Boginskaya Anna – кандидат филологических наук. Научные интересы: межкультурные экранизации, компаративистика (русская, польская, американская литература XX века), русофонная литература СССР. Из недавних публикаций: *Deconstruction of the “Good Girl” Concept in Anna Starobinets’s Novel ‘A Land of Good Girls’*, «Filoteknos», vol. 13, 2023; *Мотив болезни в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»*, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia» 2023; монография *Три фрагмента о любви (любственный дискурс в польской и русской прозе 70-х годов XX века)*, Wrocław: Wydawnictwo ATUT 2019.

Cierniak Urszula – доктор филологических наук, профессор Университета им. Яна Длугоша в Ченстохове (Институт литературоведения), филолог русист, этнолог, переводчик. Автор книг: *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców* (Częstochowa 1997) и *Wiara i władza. Wokół sporu o katolicyzm i chrześcijańską Europę w dziewiętnastowiecznej literaturze i myśli rosyjskiej* (Częstochowa 2013). Редактор и соредактор выпусков: *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy* (2003), *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu: między pamięcią a oczekiwaniem* (2006), *W poszukiwaniu prawdy: chrześcijańska Europa – między wiarą i polityką* (2010), *O wolność i sprawiedliwość: chrześcijańska Europa – między wiarą i rewolucją* (2018).

Clayton J. Douglas – профессор Оттавского университета (Канада). Научные интересы: русская литература и русское кино. Из недавних публикаций: *Alexander Pushkin’s «Boris Godunov» as Epic Theatre*, [в:] *History, Memory, Performance*, New York: Palgrave Macmillan 2015, с. 98–115; *From Meyerhold to Eisenstein: Commedia dell’Arte in Russia*, [в:] *The Routledge Companion to Commedia dell’Arte*, New York: Routledge 2015, с. 364–369; «Болтовня» – роман – строфа: жанр «Евгения Онегина», [в:] *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти И. В. Фоменко*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 186–194; *Keeping the Candle Aflame: Andrey Tarkovsky’s Search*

for Spirituality in a Foreign Land, [в:] *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, Palgrave Macmillan 2020, с. 101–117; *Гурзуф как locus amoenus в житиетворчестве А. С. Пушкина*, [в:] *Tożsamość (w) przestrzeni. Суцність пространства / пространство суцности*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2022, с. 89–99.

Jeleńska Weronika – магистр, аспирантка Института восточнославянских филологий Университета им. Адама Мицкевича в Познани. Научные интересы: современная русская литература, история русской женской литературы, женская школьная проза, педагогический дискурс в русской литературе. Из недавних публикаций: *Мотив надежды в рассказе Людмилы Улицкой «Алиса покупает смерть»*, «Przegląd Rusycystyczny» 2023, № 1 (181), с. 50–65; *Marina Aromsztam – rosyjski pedagog innowator*, «Studia Edukacyjne» 2021, № 63, с. 65–79; *Избранные методы воспитания Антона Макаренко в педагогической деятельности Марины Аромшtam*, «Acta Polono-Ruthenica» 2021, т. 2, № 26, с. 159–176; *Мотив богоискательства в современных размышлениях Чингиза Айтматова*, «Kultury Wschodniosłowiańskie: oblicza i dialog» 2020, № 10, с. 25–39.

Lekeš Patrik – магистр, аспирант кафедры славянской филологии Философского факультета Университета им. Константина Философа в Нитре, Словакия. Научные интересы: русская литература XIX и XX вв., творчество Ф. М. Достоевского, междисциплинарные связи литературы и психологии. Из недавних публикаций: *Výučba ruskej literatúry v slovenských školách: sondy súčasnosti*, «Prohuman» 2021, № 23, с. 1–19; *Русская классическая литература с точки зрения аддиктологического исследования*, [в:] *Slavica iuvenum 23: sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference 29.03.–30.03.2022*, ред. Simona Mizerová, Lukáš Plesník, Ostrava 2022, с. 307–318; *Вопросы самоубийства в произведении Достоевского «Кроткая» (психологический подход)*, «Slavica Litteraria» 2022, № 1, с. 85–94; *К вопросу о триадическом характере творчества Ф. М. Достоевского*, «Cross-Cultural Studies: Education and Science» 2022, № 3, с. 38–46; *Vzťah rekodifikovanej štúrovčiny a súčasnej spisovnej slovenčiny v prekladoch vybraného liturgického textu*, «Slavica Slovaca» 2023, № 1 [в соавторстве с П. Козаром/P. Kozár].

Sadzińska Ewa – кандидат филологических наук, кафедра русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: интертекстуальность, русская литература первой половины XIX в., современная поэзия (творчество А. Кушнера), рецепция классики в современной русской литературе, геопоэтика. Автор

монографии *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź: PRIMUM VERBUM 2011. Статьи последних лет посвящены в основном лирике А. Кушнера. Из недавних публикаций: «Гости съезжались на дачу...»: к вопросу о дачном топосе в лирике Александра Кушнера, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2018, № 11, с. 143–155; Стихотворение Александра Кушнера «Поездка»: текст и контекст, «Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки» 2019, № 9, с. 116–122; Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера), «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2020, № 13, с. 131–140; [совместно с Witold Sadziński] Über eine Ekphrasis von Alexander Kuschner. Zur Frage der Rezeption der Antike in der russischen Lyrik des 21. Jahrhunderts, «Philologia Classica» 2020, т. 15, № 2, 354–370; Образ осенней дачи в лирике Александра Кушнера, [в:] А Русский язык и культура в эпоху глобализации című nemzetközi konferencia tanulmánykötete, Végvári Valentyina, Wolosz, Robert (szerk.), Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék (2020), с. 113–121; Из наблюдений над образом сада в лирике Александра Кушнера, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2022, № 15, с. 33–46.

Stepniak Anna – кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: литература факта, художественно-документальная проза, полифонический роман-исповедь, воспоминания, документ, генология, пограничные жанры, женская проза, образ материнства, женщины и детей в польской и русской литературе и культуре, а также соотношение художественного вымысла и реальности. Автор монографии *Gatunkowe i stylistyczne wyznaczniki listów miłosnych Borysa Pasternaka*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020. Статьи последних лет посвящены в основном творчеству Светланы Алексиевич. Из недавних публикаций: О *rozcuciu tajemnicy i dylematach gatunkowych w obrębie kategorii konfesyjności w prozie Swiełtany Aleksijewicz „Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości”*, «Przestrzenie Teorii» 2022, № 38, с. 301–312; *Bohaterki prozy życia w powieści „Czas kobiet” Jeleny Czyżowej*, [в:] *Herstoria. Autorki i bohaterki tekstów kultury*, red. naukowa J. Getka, I. Krycka-Michnowska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2022, с. 155–165; «Мы делали там то, после чего не попадешь в рай...». Образ войны в Афганистане в художественно-документальной прозе Светланы Алексиевич «Цинковые мальчишки», [в:] *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*, под ред. З. Куцей, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2021, с. 139–149.

Szabó Tünde – доктор филологических наук, доцент кафедры русской филологии Печского университета, Венгрия. Круг научных интересов: поэтика Федора Достоевского, современная русская литература на фоне литературной традиции XIX–XX вв., поэтика Людмилы Улицкой, труды Юрия Лотмана и московско-тартуской семиотической школы. Из публикаций последних лет: *The Symbolization of the Fragmented Plot Structure in Ludmila Ulitskaya's Novels*. «WORLD LITERATURE STUDIES» 2023, 15:1, с. 36–46; *Тема военного сексуального насилия в венгерской художественной литературе и кино (Ш. Марай, А. Польци, М. Месарош)*, «MIRGOROD» 2022, 1:19, с. 107–121; *Поколение шестидесятников-диссидентов в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер»: межпоколенческие и внутривпоколенческие структуры*, [в:] *Феномен поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков*, ред. Ю. В. Матвеева, Д. В. Спиридонов, Екатеринбург – С. - Пб.: Изд. Ур. университета, Алетей 2022, с. 229–258; *Статьи по поэтике Л. Улицкой*, Москва: Флинта 2022; *Феномен музыки в прозе Л. Улицкой*, «STUDIA SLAVICA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE» 2021, т. 66, № 2, с. 427–439.

Szczukin Wasilij – доктор филологических наук, профессор кафедры русского литературоведения Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета (г. Краков, Польша). Научные интересы: история русской литературы и культуры, мифопоэтика, геопоэтика и геокультурология, семиотика культуры, история русской мысли, урбанистические мотивы в русской литературе. Автор книг: *Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Kraków: Wydawnictwo UJ 1997; *Русское западничество: генезис, сущность, историческая роль*, Łódź: Ibidem 2001; *Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей*, Москва: РОССПЭН 2007; *Sny o aniołach i diabłach: pięć esejów o wyobraźni poetyckiej*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2014; *Город и миф: исследования в области геопоэтики*, Москва: URSS 2021; *Лекции по истории русской литературы XX века (1917–1985)*, Kraków: Wydawnictwo „Księgarnia Akademicka” 2022. Из недавних публикаций: «*А ведь тут арифметика!*» *О нумеропоэтике Достоевского*, [в:] *Nonum Annum. Köszöntökötet Hetényi Zsuzsa tiszteletére*, Budapest: ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék 2020, с. 408–432; *Od Łaby do Wołgi, od Bałtyku po Adriatyk: granice kulturowe*, [в:] *Pogranicze czyli polskość: księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Andrzejowi Romanowskiemu*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2022 с. 115–130.

Szymańska Aleksandra – кандидат филологических наук, кафедра русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета.

Автор монографии *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2009. Научные статьи посвящены русско-испанским литературным связям в контексте преемственности мифов, их эволюции и русской специфики. Из недавних публикаций: *Дон Кихот русский: вечные образы как опорные элементы культурной идентичности*, [в:] *Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв. / Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert*, München: Herbert Utz Verlag 2018, с. 121–127; *Эволюция сюжета о Дон Жуане в русской литературе (от народного предания к мифу Нового времени)*, «Przegląd Rusycystyczny» 2019, № 1(165), с. 101–110; «Чужой», «свой», «общий». *Миф Дон Жуана в русской литературе Серебряного века*, [в:] *Русский язык и культура в эпоху глобализации*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék 2020, с. 93–101.

Vorontsova Kristina – доктор филологических наук, адъюнкт кафедры русского литературоведения Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета. Научные интересы: литература XX и XXI в. на русском языке (особенно поэзия советского андерграунда), польско-русские культурные связи, образ Польши в мировых литературах, сравнительное литературоведение. Автор монографий: *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945–1991 гг.)*, Siedlce 2020; *«Пространство-Время – андрогин...»: модели пространства в поэзии Елены Шварц*, Kraków 2016. Статьи последних лет посвящены образу Польши в современной поэзии, творчеству Елены Шварц, а также инаковости в фэнтэзи Макса Фрая. Из недавних публикаций: *Bohater w drodze. Poszukiwania inności w podróży przez Europę w książce Maksa Freia «Wielki Wóz»*, [в:] *Bohater utworu literackiego jako Inny w literaturze europejskiej po 1989 roku*, ред. О. Blashkiv, V. Krupoves, L. Mnich, Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2023, с. 189–203; *Эволюция концепта скуки в творчестве Елены Шварц*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2023, т. 1, № 48, с. 97–110; *«И махнуть из Риги в Краков...»: (не)традиционный Польский текст в цикле стихотворений Сергея Морейно «Краковский трубач»*, «Acta Baltico-Slavica» 2022, № 46, с. 1–21; *Художественное пространство Польши в поэзии Игоря Белова: советские традиции и постсоветские инновации*, [в:] *Inny/Inność we współczesnej literaturze europejskiej*, ред. О. Blashkiv, V. Krupoves, L. Mnich, Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2022, с. 173–194.

Лекманов Олег Андершанович – доктор филологических наук, приглашенный профессор Принстонского университета. Область научных интересов – русская литература XX и XXI вв. Автор более 700 научных публикаций, в том

числе 20 монографий. Из недавних публикаций: *Mandelstam*. By Oleg Lekmanov, Boston 2010; [в соавторстве с М. Свердловым] *Сергей Есенин. Биография*. Издание второе, исправленное и дополненное, Москва 2011; [в соавторстве с М. Свердловым и И. Симановским] *Венедикт Ерофеев: Посторонний. Биография*, Москва 2018; [в соавторстве с М. Свердловым] *«Кто я такой? Вопрос нелепый». Жизнь и стихи Николая Олейникова*, Москва 2018; *«Жизнь прошла. А молодость длится...»*. Путеводитель по книге Ирины Одовецовой *«На берегах Невы»*, Москва 2020; [в соавторстве с М. Котовой и Л. Видгоф] *В лабиринтах романа-загадки: Комментарий к памфлетному роману Валентина Катаева «Алмазный мой венец»*, Москва 2022.

Пахарева Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история и поэтика русской литературы рубежа XIX–XX вв., интертекстуальность, взаимосвязи литературы и кинематографа; творчество Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Николая Гумилева. Из недавних публикаций: *Несколько предположений о стихотворении О. Э. Мандельштама «На каменных отрогах Пиэрии...»*, «Русская литература» 2020, № 1, с. 182–189; *Киевский контекст поэмы Анны Ахматовой «У самого моря»*, [в:] *Русские поэты XX века: материалы и исследования. Анна Ахматова (1889–1966)*, Москва: Азбуковник 2021, с. 9–20; *Архітектоніка мовчання у повісті Веркора «Море мовчить»*, «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки» 2022, вып. 2, т. 24, с. 93–106; *Соловьиный сад у самого моря: к вопросу об ахматовском интертексте в поэме А. Блока «Соловьиный сад»*, «Literatūra» 2023, № 65 (2), с. 8–18.

Проскурин Олег Анатольевич – кандидат филологических наук, адъюнкт-профессор кафедры русского и восточноазиатских языков и культур Университета Эмори (Атланта, Джорджия); профессор Русской школы им. Кэтрин Вассерман Дэвис Миддлбери-Колледжа (Вермонт). Научные интересы: история русской поэзии XVIII–XIX веков; русская неподцензурная литература; компаративистика; А. С. Пушкин; Н. В. Гоголь. Из недавних публикаций: *«Отрывок из письма [к Д.]» А. С. Пушкина: адресат, функция, датировка*, «Литературный факт» 2019, № 2 (12), с. 348–383; *«Цыганы» и «Ромео и Джульетта»: У истоков пушкинского «шекспиризма»*, «Временник Пушкинской комиссии». Вып. 33. Санкт-Петербург: Росток 2019, с. 137–147; *«Медный всадник»: поэтическая символика в свете внешней политики*, «Pushkin Review» 2019, т. 21, с. 53–83; *Птичка божия (Из комментария к «Цыганам» Пушкина)*, [в] *Ното scriptor: сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна*, под ред. Марка Липовецкого, Москва: Новое

літературне обозрение 2020, с. 122–139; *Тяжкий млат (О генезисе одного образа в «Полтаве»)*, «Pushkin Review» 2022–2023, т. 24–25, с. 67–74.

Рахно Константин Юрьевич – доктор исторических наук, старший исследователь, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора этнографической (антропологической) керамологии Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опошном. Научные интересы: славянская мифология, фольклористика, эпосоведение, этнография. Из недавних публикаций: *Степан Григорович Пушик як дослідник «Слова о полку Ігоревім»*, [в:] *Філософські дискурсії = Philosophical Discourses: збірник наукових праць*, Івано-Франківськ: Філософська комісія ІФО НТШ, 2023, вип. 2, с. 110–122; *За рядком Котляревського: «Ксьондзи до баб щоб не іржали»*, [в:] *«Енеїда» Котляревського як утвердження незнищенності нації: до 225-річчя виходу в світ першого видання поеми: матеріали науково-практичної конференції*, Полтава: ПОУНБ; ПЛММ: ГО «Save Poltava», 2023, с. 119–132; *Сакральність князівської влади русів у ібн Фадлана та її західнослов'янські паралелі*, [в:] *Наративи та концепти середньовічної історії Центрально-Східної Європи. Матеріали міжнародної наукової конференції присвяченої пам'яті Андрія Добролюбського, яка відбулась 21–22 листопада 2023 р.*, Київ: Український Державний університет імені М. Драгоманова, 2023, с. 106–117; *Мотив Цирицеи в нартовском эпосе осетин*, «Туран-наме» 2023, № 2 (7–8), с. 23–64; *Гончарський фольклор Лівобережної України у записах Порфирія Мартиновича*, [в:] *«Рідні Палестини» Василя Горленка: Матеріали наукової конференції, присвяченої 170-річчю від дня народження українського літературознавця, письменника, мистецтвознавця, фольклориста та етнографа В. П. Горленка (Полтава, 17 січня 2023 р.)*, Полтава: Полтавський літературно-меморіальний музей Панаса Мирного, Український інститут національної пам'яті, 2023, с. 16–29.

Свенцицкая Элина Михайловна – доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская литература Серебряного века, теория повествования, специфика художественного слова, проблемы анализа и интерпретации литературного произведения, стиховедение. Из недавних публикаций: *Filozofia osobowości w „Sklepach synatopowych” Brunona Schulza*, «Konteksty» 2019: *Planeta Schulz. Międzynarodowy festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu*, № 1–2, с. 254–258; *M. M. Bakhtin's Concept of the Word in the Context of Modern Literary Criticism*, «Bakhtiniana. Revista da Estudos do Discurso» 2020, т. 15, № 4, с. 8–27; *Проблема слова и языка в творчестве Вяч. Иванова: философские контексты и перспективы*, «Вісник Одеського національного університету. Серія Філологія» 2020, т. 25, вып. 1 (21), с. 96–106; *Анализ*

ритмо-метрической композиции цикла Д. Бурлюка «Дoitель изнуренных жаб», [в:] Віршознавчий семінар: Український акцентний вірш у контексті сучасного некласичного віршування, Київ: Издательський дом Дмитрия Бураго 2020, с. 82–86; Теория целостности М. М. Гиримана и ее значение при анализе ритмо-метрической композиции лирического произведения, «Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації, Київ 2022, т. 33 (72), № 5, с. 194–199.

Spis treści

Folia Litteraria Rossica 15/2022

Od redakcji / Introduction

Александр Степанов, Из опыта анализа гражданской лирики (*Остров Змеиный* Дмитрия Быкова) / An Experience in Analyzing Civil Lyrics (*Snake Island* by Dmitry Bykov)

Paulina Sikora-Krizhevska, К вопросу о технике вербатим в русской драматургии первого двадцатилетия XXI века / The Question of the Technique of Verbatim Theatre in Russian Dramaturgy in the First Two Decades of the 21st Century

Ewa Sadzińska, Из наблюдений над образом сада в лирике Александра Кушнера / Observations on the Garden in Alexander Kushner's Lyrics

Борис Иванюк, *Овал* Михаила Крепса: поэтическая семантика времени / *The Oval* by Mikhail Kreps: The Poetical Semantic of Time

Ольга Бараш, «Зофьин текст» Иосифа Бродского: начало (1961–1962) / The “Zofia's Text” of Iosif Brodsky: The Start (1961–1962)

Кирилл Соколов, Екатерина Ботвинова, Стихотворения цикла *Из «Старых английских песен»* Иосифа Бродского как отвергнутый оммаж Роберту Фросту / Poems from Iosif Brodsky's Cycle *From 'Old English Songs'* as a Rejected Homage to Robert Frost

Юлона Surkan-Dróźka, Ольфакторий Сергея Есенина и особенности его воспроизведения в переводах на польский язык (на примере избранных произведений) / Sergei Yesenin's Olfactory and Peculiarities of its Reproduction in Polish Translations (Based on the Example of Selected Works)

Аркадий Чевтаев, Стихотворение Николая Гумилева *Семирамида* как «свернутый» лирический нарратив / The Poem *Semiramis* by Nikolay Gumilev as a ‘Curtailed’ Lyrical Narrative

Ксения Сундукова, Тема метемпсихоза в поэзии Николая Гумилева / The Theme of Metempsychosis in the Poetry of Nikolay Gumilev

Aleksandra Szymańska, Миф Дон Жуана в жизни и творчестве Александра Блока и Валерия Брюсова / The Myth of Don Juan in Life and Literary Works of Aleksander Blok and Valery Bryusov

Виктория Малкина, «Ночной дозор идет по Амстердаму»: картина Рембрандта в лирическом сюжете / “The Night Watch is Going Through Amsterdam”: Rembrandt's Painting in the Lyrical Plot

Александр Марков, Изобразительность и пластичность в поэзии Бориса Куприянова / Picturesqueness and Plasticity in the Poetry of Boris Kupriyanov

Wasilij Szczukin, Портрет в семиосфере дома / The Portrait in the Semiosphere of the Home

Magdalena Ochniak, Okno jako przestrzeń liminalna (*Samotnik i sześciopalcu* Wiktora Pielewina) / A Window as a Liminal Space (Victor Pelevin's *Hermit and Six-Toes*)

Олег Федотов, Диагноз ностальгии от Тэффи / The Diagnosis of Nostalgia from Teffi

Александр Танхилевич, Рассказчик и смысл: опыт прочтения *Поцелуя* Исаака Бабеля на фоне *Станционного смотрителя* Александра Пушкина / The Narrator and the Meaning: A Reading of *The Kiss* by Isaac Babel Compared to Alexander Pushkin's *The Postmaster*

J. Douglas Clayton, Владимир Звоняцкий, Олег, волхвы и два Александра (политический подтекст пушкинской баллады *Песнь о вещем Олеге*) / Oleg, the Sorcerer, and the Two Alexanders (The Political Subtext of Pushkin's Ballad *The Song of the Wise Oleg*)

Андрей Кунарёв, Smooglaya муза (окончание): Орудие индивидуального поражения / A Dark-skinned Muse (Ending): An Instrument of Individual Destruction

Елена Зейферт, Идиллия и идиллическое как фрагмент картины мира российских немцев / An Idyll as a Fragment of Russian Germans' World Picture

Георгий Прохоров, Барочные отзвуки классицизма. Михаил Ломоносов, Гавриил Державин и Симеон Полоцкий / Baroque Traits in Russian Neoclassicism: Mikhail Lomonosov, Gavriil Derzhavin, and Symeon Of Polotsk

Ольга Кузнецова, Смертоносные курьезы в русской поэзии XVII–XVIII вв. / Curious Deaths in the Russian Poetry of the 17th–18th Centuries

Ольга Валентинова, Стилистические знаки полифоничного текста / The Stylistic Signs of a Polyphonic Text

Елизавета Захарова, Поэтика эссе Михаила Эпштейна (философский аспект жанровой формы) / The Poetics of Essays by Michael Epstein (the Philosophical Aspect of Genre Form)

Noty o Autorach / Notes about Contributors

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak, efectoro.pl agencja komunikacji marketingowej

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Lodz 2023

© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2023

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11341.24.0.Z

Ark. druk. 13,125

ISSN 1427-9681

e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77