

Australian Slavonic and East European Studies

(Formerly *Melbourne Slavonic Studies*)

Journal of the
Australia and New Zealand Slavists' Association
and of the
Australian Association of Communist and Post-Communist Studies

Volume 37

2023

Australian Slavonic and East European Studies

Editor:	A/P Robert Lagerberg, University of Melbourne
Deputy Editor:	A/P Stefan Auer, University of Hong Kong
Reviews Editor:	Dr John Cook, University of Melbourne
Editorial Board	A/P Judith Armstrong, University of Melbourne
	Dr John Cook, University of Melbourne
	Dr Julie Fedor, University of Melbourne
	A/P Marika Kalyuga, Macquarie University
	Dr Lyndall Morgan, University of Queensland
	Prof. Marko Pavlyshyn, Monash University
	Dr Alexandra Smith, University of Edinburgh
	Dr Ludmila Stern, University of New South Wales
	Dr David N. Wells, Curtin University
	Prof. Kevin Windle, Australian National University

ASEES is a refereed journal which publishes scholarly articles, review articles and short reviews on all aspects of Slavonic and East European Studies, in particular, language, literature, history and political science, and also art and social science. Articles should have a maximum length of 8,500 words and review articles 4,000; they should be submitted to the editor electronically, preferably in .doc (Microsoft Word) format. All articles submitted for consideration should conform to the style guidelines set out in the *ASEES* web page.

ASEES replaces *Melbourne Slavonic Studies*, founded in 1967 by the late Nina Christesen, which ceased publication with Volume 19, 1985.

Back issues of most volumes are available for A\$20.00 per issue plus GST.

Recent volumes of *ASEES* are available online at:

<http://arts.unimelb.edu.au/soll/research/research-publications/european-studies/asees-journal> and <http://miskinhill.com.au/journals/asees/>

ASEES is published once per year: the current subscription price is A\$35.

ISSN-0818 8149

Published by the School of Languages and Linguistics,
The University of Melbourne, Australia.

Telephone: +61 3 8354 5187

E-mail: robertjl@unimelb.edu.au

Web: <http://arts.unimelb.edu.au/soll/research/research-publications/european-studies/asees-journal>

ASEES © The Publishers and each contributor, 2023

We are currently accepting articles for Volume 38 (2024). An electronic copy (in Microsoft Word format) should be sent to the editor by the 31st of July 2024. Papers received after this time will not be considered for publication in Volume 38. *ASEES* Volume 38 (2024) will appear towards the end of 2024.

ANZSA

Office bearers of the Australia and New Zealand Slavists' Association are:

President: A/P Marika Kalyuga, Macquarie University
Vice-Presidents: (Australia) Dr David N. Wells, Curtin University
(New Zealand) Dr Evgeny Pavlov, University of Canterbury
Secretary-Treasurer Dr John Cook, University of Melbourne

AACPCS

Office bearers of the Australian Association of Communist and Post-Communist
Studies are:

President: Dr Alexandr Akimov, Griffith University
Vice President: Dr Milenko Petrovic, University of Canterbury
Treasurer: A/P Fengshi Wu, University of New South Wales
Secretary: Professor Roger Markwick, University of Newcastle
Information Officer: Dr Nina Markovic Khaze, Macquarie University

CONTENTS

ARTICLES

MARKO PAVLYSHYN

- ‘Preserve our Freedom and Protect the State’:
Zelensky’s Addresses to the Ukrainian People 1

JOLANTA BRZYKCY

- Интертекстуальность в поэзии Гизеллы Лахман как маркер
«женского письма» 31

BARTOSZ OSIEWICZ

- Ангедония* Янки Дягилевой в автобиографическом и
литературно-медицинском контекстах 67

REVIEW ARTICLES

KEVIN WINDLE

- Metre, Magnitizdat and Vladimir Vysotsky in English: à propos
a New Dual-Language Collection 101

REVIEWS

Leach, R., <i>Sergei Tretyakov: A Revolutionary Writer in Stalin's Russia</i> (John Cook)	119
Elena Osolina, <i>Stalin's Quest for Gold. The Torgsin Hard-currency Shops and Soviet Industrialisation</i> (Ludmila Stern)	123
Petr Steiner, <i>Václav Havel: Od Existenciální revoluce k invazi do Iráku</i> (Stefan Auer)	127
Borys Antonenko-Davydovych, <i>Duel</i> (Marko Pavlyshyn)	130
Mondry, H., <i>Embodied Differences: The Jew's Body and Materiality in Russian Literature and Culture</i> (John Cook)	133
Robin Milner-Gulland, <i>Andrey Rublev: The Artist and His World</i> (Rosamund Bartlett)	137

OBITUARIES

In Memoriam: Robert Farnham Miller	141
Notes on Contributors	145
Editorial Correction	147

ANZSA STATEMENT ON UKRAINE

The Committee of the Australia and New Zealand Slavists' Association condemns the unjustifiable invasion of Ukraine by the armed forces of the Russian Federation. We express our support for the people of Ukraine and deplore the destruction of life, property and cultural capital caused by the war. As scholars of eastern and central Europe we declare our commitment to the values of collaboration and the honest exchange of information in the region which is currently under grave threat.

MARKO PAVLYSHYN

**‘PRESERVE OUR FREEDOM AND PROTECT THE STATE’:
ZELENSKY’S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE**

Introduction

In 2019 Volodymyr Zelensky secured an unprecedented 73% majority in Ukraine’s presidential elections. Since Russia’s full-scale invasion of Ukraine on 24 February 2022 his speeches have been widely admired for their effectiveness in motivating foreign state actors to provide Ukraine with considerable military and humanitarian assistance. It is unsurprising, then, that Zelensky’s public addresses both before and after 24/2 have been the object of much journalistic commentary (e.g., Bump 2022; Genauer 2022) and some scholarly research. Studies of Zelensky’s post-24/2 speeches, especially those by scholars outside Ukraine, have focused on addresses to foreign parliaments and international organisations. Some of these speeches have been the subject of detailed analysis (Potapenko 2023; Gashi and Ulaj 2023).

However, the president’s wartime speeches to international auditoria are far outnumbered by those to his domestic audience. Little attention has been paid to these ‘domestic’ speeches, the arguments they present or the techniques of persuasion they employ. Indeed, the two categories of address are sometimes treated as though no significant distinctions exist between them (e.g., Kondratenko 2022). Zelensky’s ‘foreign’ speeches, pragmatically intended as they are to obtain, as promptly as possible, particular kinds of assistance and support from their addressees, have generally (and rightly) been observed to contain a set of standard components, identified in one study as ‘an assessment of the situation, [a statement of] the main difficulties, a search for solutions and allies, and proposals for action to solve the problem’ (Grilo and Guimarães 2023, 61). I argue here that Zelensky’s speeches to the Ukrainian citizenry

MARKO PAVLYSHYN

have different compositional elements and pursue goals of quite a different kind: first, to reinforce the domestic audience's conviction that the hardships of war must be endured and the war prosecuted with determination until victory; and second, to shape that audience, the population of Ukraine as a whole, into a civic nation. The speeches may be read as aiming to strengthen the disposition of the Ukrainian populace to regard itself as a political community united by a shared bond with the nation's territory, institutions and democratic system of governance. Zelensky's speeches pursue this objective by representing this civic nation as already in existence and praising its members for already manifesting the qualities which the speeches aim to inspire.

The Ukrainian nation implied in Zelensky's speeches possesses virtues (courage and strength chief among them) which, the speeches assert, are widely shared by individual members of that nation and, therefore, characterise the nation as a whole. This nation is conceived of as united by shared political values: dedication to freedom, to Ukrainian territory or 'land', and to the sovereign Ukrainian state. Furthermore, the Ukrainian nation of Zelensky's speeches is linked by its values and interests to broader, transnational collectives ('Europe' and the 'democratic world'). Finally, that nation is envisioned as standing in stark and ever-increasing opposition to the aggressor state, Russia. In short, the speeches offer citizens of Ukraine a model for understanding themselves and their relationships to others, both within the national community and outside it. This self-image is the basis on which the speeches urge the nation to 'preserve our freedom and protect the [Ukrainian] state' (25.2.2022, 7:27).¹

¹ In this article quotations from Zelensky's speeches are generally based on the text of their English-language translations on the presidential website (Prezydent Ukrainy Volodymyr Zelens'kyi, 2023). In some instances these translations have been modified to produce a more idiomatic text or to reproduce a rhetorical effect more accurately. References to the speeches state their date in the day-month-year format. Because Zelensky often gave several speeches on the same day, the time of their delivery is also noted.

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

Volodymyr Zelensky's speeches from the commencement of his presidency onward are published on the official website of the President of Ukraine. For each speech there is a videorecording of the president delivering it and a text in the original language (Ukrainian, with a handful of exceptions). English and Russian translations are also available (Prezydent Ukrainy Volodymyr Zelens'kyi, 2023). The frequency of the president's speeches increased greatly after 24/2. Appearing online, Zelensky was able to deliver several speeches per day. On 7 April 2022, to take an extreme example, he addressed the Ukrainian people at 0.30, the parliament of Greece at 14.17, the House of Representatives of Cyprus at 20.05, and the Ukrainian people again at 23.39. He gave at least one address to the Ukrainian people each day. In the five-week sample selected for this study Zelensky delivered 52 speeches. Of these, 41 were addressed to the people of Ukraine and eleven to foreign audiences.

The president's speeches, an essential part of Ukraine's war effort, are the work of a team of researchers and speechwriters. Chief among them are Andrii Sybiha, deputy chair of the Office of the President; Yurii Kostyuk, an adviser to the president and a former scriptwriter for 'Kvartal' 95 Studio, the television production company founded by Zelensky and his friends in 2003; and Dmytro Lytvyn, a journalist. Lytvyn attested that Zelensky 'takes an active part in the development of his speeches, normally proposing the key theses and thinking up a good deal himself' (Butchenko 2022; see also Harding 2022).

Topoi in Zelensky's Speeches

Scholarly analyses of Zelensky's speeches have often paid attention to their structure, including the rhetorical strategies evident both in the texts themselves and in the manner of Zelensky's enunciation and performance of them (see Ash and Shapovalov 2022, Gashi and Ulaj 2023, Grilo and Guimarães 2023, Kondratenko 2022, Liubchen-

ko et al. 2021, Potapenko 2023 and Schmäing 2021). Some of these studies give the term ‘rhetoric’ the very general meaning of persuasive discourse (e.g., ‘[In 2019] Zelensky relied on inclusive rhetoric that aimed to overcome linguistic, ethnic and geopolitical divides’ (Schmäing 2021, 19)). In others the term is understood more narrowly and refers to the use of particular grammatical and stylistic devices (e.g., ‘I examine the texts of the President’s rhetoric [and] analyse figures of expressive syntax: syntactic repetition, syntactic anaphora, syntactic epiphora, syntactic parallelism, and the period’ (Kondratenko 2022, 313)). What has generally evaded the interest of scholars is the addresses’ deployment of *topoi*: recurrent motifs or structures that embody or allude to arguments. In his *Topica* Aristotle reflected on *topoi* as formal principles serving arguments based, not on logical necessity, but on plausibility for particular audiences (Aristotle 1928, 100a, 1355a-1356a). More recently, *topoi* have usefully been described as ‘argumentation patterns’ (Wengeler 2015, 689). The application of the term ‘*topos*’ to a broad variety of structures – single epithets, recurring images, motifs or ideas, or overarching arrangements of content within a text – serves to focus attention upon the persuasive intent of the speech: the point of view to which these structures seek to bring the audience. Thus, in the following, I examine how particular techniques and elements of content in Zelensky’s speeches seek to influence his audience’s self-image and values, for these in turn affect the audience’s disposition to act in ways coherent with the speaker’s intentions.

I have selected for analysis Zelensky’s ‘domestic’ speeches over five weeks, each connected to a distinct phase of the war after its 24/2 escalation. This enables observation of continuities, but also changes in rhetorical approach that might correspond to developments at home, on the battlefield or in the international arena. The five weeks are the following:

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

Week A: 24 February-2 March 2022, the day of Russia's full-scale invasion and the following week, a time marked by uncertainty as to whether Ukraine would survive the attack and whether international assistance would be forthcoming;

Week B: 3-8 April 2022, the week in which the scale and enormity of the crimes committed by Russian soldiers in Bucha and other locations north and west of Kyiv became evident, as the invading troops withdrew;

Week C: 8-14 November 2022, the week during which Ukrainian forces re-took Kherson, approximately a month after the Ukrainian counter-offensive that recaptured much of Kharkiv Oblast;

Week D: 1-7 March 2023, a week characteristic of the period during which little movement was observed on the front and which many Western observers termed a 'stalemate'; and

Week E: 24-30 August 2023, Ukraine's Independence Day and the week following.

On the assumption that there is a direct relationship between the frequency of the deployment of *topoi* and the impact these have on an audience, I have looked for frequently used words, figures of speech and images that are connected to particular aspects of Zelensky's agenda of persuasion. Discussion of these forms the greater part of what follows.

Initially, however, it is useful to consider the persuasive effect of the very existence of a large and daily increasing body of speeches by Zelensky addressed to the people of Ukraine. Any rhetorical encounter is characterised by the interaction of three components: an orator who represents certain interests; an audience, conceived of as the power to which the orator's speech is addressed and which is able to resolve the question in a way favourable or unfavourable to the orator; and the speech, the

MARKO PAVLYSHYN

vehicle of persuasion. As previously noted, Zelensky addresses his audience daily, even if the speech is delivered late at night or in the early hours of the following morning. Such inflexible discipline has meaning: the president's daily speech to the people enacts his pledge that his primary duty is to the people of Ukraine. The ritual is a daily expression of respect. In the parlance of classical rhetoric it is a *captatio benevolentiae* – a compliment to the audience that is also a stratagem for securing its favour. It is an assurance that the nation is the chief actor in the drama of war and that the president is its servant, a *sluha narodu* (servant of the people), just as he claimed to be when he presented himself for election in 2019. Zelensky explicitly underscored this positioning of the people as the supreme political authority in a speech soon after 24/2: 'When I ran for the presidency, I said that each of us is the President. Because we are all responsible for our state. For our beautiful Ukraine' (28.2 2022, 11:00).

At the heart of any rhetorical situation is the contraposition of orator and addressee, persuader and the audience to be persuaded. Zelensky's speeches, like all others, *a priori* cannot dispense with this opposition; yet they seek to minimise it by stressing the participation of president and people within a single collective, the political nation. The more critical the situation, the more emphatic the appeals to such unity. Already in the pre-24/2 period Zelensky emphasised being 'on equal ground' with his audience (Liubchenko et al. 2021, 163). His electoral success was attributed by some to his ability to enact unity with the whole of the populace and sidestep issues that had traditionally polarised the political sphere of independent Ukraine (Ash and Shapovalov 2022). After 24/2, Zelensky's speeches stressed the idea of the unity within the people and of the unity of the people with its president through the simple expedient of saturating the text with first person plural pronouns: *my* (we), *nas* (us) and, especially, the possessive 'our' (*nash*, *svii* and their morphological variants). Such appeals to unity of speaker and addressee were especially frequent in the most

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

critical period of the war, its beginning, as is evident in the number of times these pronouns occur in the five weeks of this study's corpus: *my* – A: 62; B: 71; C: 37; D: 24; E: 18; *nas* – A: 32; B: 13; C: 4; D: 2; E: 6; *nash* and its grammatical variants – A: 118; B: 137; C: 136; D: 101; E: 96. The force of such assertions of unity was often amplified by repeating the pronouns in question in parallel grammatical constructions within a single sentence or in proximate sentences: 'What is our goal? To protect us, our freedom, our land and our people' (3.4.2022, 00:05); '[I thank] Those who helped do the most important thing – prevent the Russian darkness from breaking us, our state, our freedom, our independence' (24.8.2023, 09:01); or,

Dear people (*narode*)! We will not loosen our grip on Ukrainian independence. We are all united by this feeling. We remember what the Ukrainian people went through. We see the threats. We are fighting the enemy. And we know what we are capable of. We are capable of winning! And we will prevail!' (24.8.2023, 12:34).

By contrast, the speeches almost never address the audience as a whole as *ty* (the familiar form in the second person singular), which one commentator on Zelensky's election-period speeches criticised as 'underscoring inequality' (Bakhtiev 2020).

Composition as Persuasion: Structural *Topoi*

The composition of Zelensky's addresses to the nation is part of their strategy of persuasion. The addresses typically start with an initial greeting and end with a set of closing formulae, the last of which is *Slava Ukraini!* (Glory to Ukraine). The 'body' of the speech generally contains, in no established order, some or all of the following:

MARKO PAVLYSHYN

an update on the situation at the front and on the president's work over the preceding day; exhortations; expressions of thanks; and statements affirming national values and goals.

The very earliest post-24/2 speeches to the nation did not generally begin with a greeting formula, perhaps as part of a strategy to underscore the president's focus on substance and, consequently, his avoidance of superfluous verbiage. Soon, however, greetings became ubiquitous, no doubt because of the opportunity they offered for *captatio benevolentiae*: the greeting was a convenient location in which to praise the populace for already possessing the qualities that the speeches were intended to persuade it to develop: 'Good health to you, Ukrainian heroes! (28.2.2022, 11:00); 'Good health to you, united country!' (2.3.2022, 09:32); 'Ukrainians [masc.]! Ukrainians [fem.]!² Strong people of an indomitable country!' (3.4.2022, 00:05); 'Great people of great Ukraine, who today celebrate a great day: Independence Day! A holiday of free people. A holiday of strong people. A holiday of people with dignity. A holiday of equals. Of Ukrainian men and Ukrainian women. Of all. In the whole of our country' (24.8.2023, 09:01). The most frequent of these exordial formulae is *Bazhauu zdorovia, shanovni ukraintsi!* (Good health to you, esteemed Ukrainians). The repeated iteration of the term *ukraintsi*, where it was clear that all citizens of Ukraine were being addressed, served to reinforce a conception of Ukrainian nationality as shared by all citizens of the country regardless of any additional, especially ethnic, self-identification,

² The English translations of Zelensky's speeches on the presidential website do not generally reproduce Zelensky's use of both masculine and feminine pronouns and nouns when referring to collectives that include both men and women. This practice, not yet routine in Ukrainian public discourse, signals a decision explicitly to acknowledge women as members of society in general and the armed forces in particular. In this article the abbreviations 'masc.' and 'fem.' have been used where both the masculine and the feminine forms of the same word appear.

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

thereby accelerating erasure of the distinction, inherited from Soviet parlance, between citizenship and nationality.

The president's factual report to the audience occupies a significant proportion of most of the 'domestic' speeches. In addition to communicating information accompanied by the president's comments and judgments, the act of reporting reinforces the hierarchy of authority implicit in Zelensky's utterances: the people is the sovereign, the president its servant. The reporting generally concerns the progress of the war and, not as frequently, developments within the country. Toward the end of his speeches Zelensky often reports on the state honours, many of them posthumous, which he has conferred upon soldiers for their meritorious deeds. The following is a typical example:

And, [in keeping with what is] already a stable tradition, before delivering this address I signed decrees to honour our bravest soldiers with state awards and the title of Hero of Ukraine. 344 personnel of the Armed Forces of Ukraine received awards. Five more became Heroes of Ukraine. I am sincerely grateful to each of our defenders [masc.] for his service. I am sincerely grateful to each of our defenders [fem.].! I am sincerely grateful for the courage of the Ukrainian people. Glory to Ukraine! (7.4.2022, 23:39).

As this quotation illustrates, the presentation of facts – the element of a speech that in the terminology of rhetoric is called *narratio* – merges in Zelensky's addresses with the reinforcement of values, in this case personal courage and service in defence of Ukraine.

In the context of the uncertainty and shock that afflicted society in the days immediately following 24/2, the president's speeches contained direct exhortations to

MARKO PAVLYSHYN

the populace to support the military effort, to authorities to act according to their duty, and to individuals to show care and concern for each other. ‘What can Ukrainians do?’ Zelensky asked on the evening of the first day of the full-scale invasion, and provided several answers:

Help the national defence. Join the ranks of the Armed Forces of Ukraine and territorial defence units. Any citizen with combat experience will now be useful. [...] Please help the volunteer community and the medical system, for example by donating blood. Politicians and community leaders, please help people and safeguard the normality of life in your localities as far as that is possible at the moment. Everyone should take care of their loved ones, as well as neighbours or acquaintances in need of help. The duty of journalists – an important duty – is to defend democracy and freedom in Ukraine (24.2.2022, 18:01).

At other times Zelensky urged people to leave dangerous places, or return to their homes once these were safe; to be alert to saboteurs and erase the marks they make to help Russians target their fire; to observe curfews; to make use of air raid shelters; to take care of elderly people and people living alone; to burn enemy vehicles; and, if able to do so, to ‘stop and destroy the invaders’ (26.2.2022, 12:14).

Soon, however, the exhortation waned as a prominent component of Zelensky’s speeches. Its place was taken by the expression of thanks. Professions of gratitude were a feature of Zelensky’s speeches to foreign leaders and assemblies from the time when aid, humanitarian and military, began to flow to Ukraine. Soon, however, statements of gratitude also appeared in great profusion in speeches to the Ukrainian people. Research suggests that expressions of thanks for action taken are more moti-

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

vating than exhortations to act (Kong and Belkin 2019). Perhaps Zelensky's speechwriters shared this insight. However that may be, in Zelensky's 'domestic' speeches the frequency of expressions of thanks to foreigners remained stable through the five weeks of the sample, while the number of expressions of gratitude to Ukrainians rose steeply (A: three to foreigners, one to Ukrainians; B: three each to foreigners and Ukrainians; C: eight to foreigners, 22 to Ukrainians; D: five to foreigners, 31 to Ukrainians; E: three to foreigners, 47 to Ukrainians). Some of these words of thanks were formulated generally, so that a large number of listeners could regard themselves as addressed. Others were directed to specific military units, professional groups or individuals, who were thus singled out for admiration and implicitly encouraged to redouble their efforts.

Expressions of thanks to Ukrainians differ in structure from those addressed to foreign leaders. The former are standalone statements, while the latter are preludes to new requests. Thus, for example, addressing the parliament of Norway, Zelensky began with words of thanks: 'I am grateful to your Government and to the whole of your society for the tangible support you have already given to our state. Including help with weapons. You have taken historic steps by giving us what we need in the struggle for freedom and against tyranny.' He then asked for specific kinds of military equipment: 'But the war continues. [...] Freedom must be armed no worse than tyranny. [...] So I want to make clear what we need. In particular, anti-ship weapons – Harpoon missiles, as well as air-defence systems – NASAMS. In addition, we need weapons to destroy armoured vehicles and artillery systems' (30.3.2022, 17:22).

As one would expect, explicit articulations of beliefs, values and national and societal aims constitute a significant category of utterances in Zelensky's speeches. In general they are aphoristic and emphatic: 'But we know what we are defending. The country, the land, the future of our children' (26.2.2022, 12:14); 'But there is nothing

MARKO PAVLYSHYN

more precious than life or the struggle for our freedom and freedom of our future generations' (27.2.2022, 10:21); 'Europeans are aware that our soldiers are fighting for our country and, consequently, for the whole of Europe. For peace for all European countries, for the lives of children, for equality, for democracy' (28.2.2022, 11:00); 'What is our goal? To protect us, our freedom, our land and our people' (3.4.2022, 00:05). Such statements are presented to the audience as reiterations of familiar truths. The orator-president positions himself, not as formulating new theses, but as articulating an established consensus. He does not draw upon his presidential authority to persuade his audience; rather, the authority of public opinion obliges him to restate what 'we', the national community of which both people and president were part, already 'know'.

The last part of Zelensky's addresses to the Ukrainian nation is the coda where, as in the opening greetings, the nation's praiseworthy features are explicitly named and extolled. With almost no exceptions, Zelensky's speeches end with the formula *Slava Ukraini* (Glory to Ukraine). The greeting *Slava Ukraini* and the response, *Heroyam slava* (Glory to the heroes) had their origin at the time of Ukraine's endeavours to secure independence after the First World War. They were also used by members of the Organisation of Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army during the Second World War. Though both entities were execrated in Soviet times and judgments about them were the source of controversy for much of the period of Ukraine's independence, the greeting and response passed into popular usage as an expression of patriotism independent of ideology or historical association (Saltovs'ka and Saltovs'ka 2022, 69-70). Usually the president's concluding *Slava Ukraini!* is preceded by one or more exclamations that identify other subjects worthy of glory. Sometimes, especially when soldiers or others who died in the fulfilment of their duties or as victims of Russian attacks on civilians are honoured, *Vichna pamiat'* (eter-

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

nal memory) is added – a phrase familiar to Ukrainians from Eastern Rite requiem services and thus imbued with solemnity and sacrality: ‘Glory to all our heroes! Glory to Ukraine!’ (1.4.2022, 00:05); ‘Eternal glory to all of them [131 members of the Armed Forces of Ukraine who received state awards, nine of them posthumously]! Eternal glory to all who have given their lives for Ukraine! Eternal glory to all of our defenders [masc.]! Eternal glory to all of our defenders [fem.]! Glory to Ukraine!’ (3.4.2022, 00:05); ‘Glory to all who fight and work for our country and our people! [...] Eternal glory to all who dedicate their lives to Ukraine and who have given their lives for Ukraine. Glory to Ukraine!’ (10.11.2022, 22:09); ‘I sincerely thank everyone who cares about Ukraine! Glory to everyone who fights for freedom! Eternal memory to all whose lives were taken by the occupiers. Glory to Ukraine!’ (11.11.2022, 19:49).

Identity *Topoi*

‘Ukrainians have shown the world who we are’ (28.2.2022, 11:00), Zelensky said four days into the full-scale invasion when it was already clear that Ukraine would not capitulate. Who, then, ‘are’ the Ukrainians that Zelensky says have been revealed to the world? They are, in the first instance, a ‘people’ (*narod*). Zelensky uses this term to designate the totality of citizens of Ukraine who share an attachment to their country, their way of life and their political culture. *Narod*, then, in Zelensky’s parlance is a synonym of ‘nation’. The word *natsiia*, however, seldom figures in his addresses, perhaps because of the word’s association with nationalism, an ideology condemned throughout the Soviet period and by no means fully rehabilitated in independent Ukraine. Thus, it is the *narod* that figures as an agent in international affairs: ‘I say this as frankly as possible now: the people of Ukraine have already earned and have the right to become a member of the European Union’ (26.2.2022, 12:14).

MARKO PAVLYSHYN

The nation as *narod* in Zelensky's speeches is a kind of collective person who, like a natural person, possesses a certain character, including certain virtues. The nation is courageous (indeed, heroic), united, strong and honourable. These epithets are repeatedly used throughout the analysed corpus of speeches to describe Ukraine, Ukrainians and Ukraine's army, all three being different faces of the same national 'person'. Together, these descriptions generate the 'argumentation pattern' – the *topos* – of 'Ukrainians as exemplars of civic and military virtue'.

Heroism is attributed to the nation as a whole, the army and individuals from the very beginning: 'Ukrainians are showing real heroism' (25.2.2022, 07:27); 'We remember all our heroes who are still in captivity. We will return each one [masc.] and each one [fem.]' (11.11.2022, 19:49); 'All Ukrainians who are fighting for Bakhmut, glory to your heroism!' (7.3.2023, 19:00). Heroes and heroism are, of course, referenced in the phrase *Heroiam slava!*, as well as in the title of Ukraine's most senior state decoration, *Heroi Ukrainy*. Every conferral of that order automatically generates an opportunity for Zelensky to refer to the heroism of Ukrainians.

Heroism is invoked relatively consistently throughout the sample (A: 12; B:11; C: 8, D: 16; E: 7), as are its less frequent near-synonyms, *stiikist'* (fortitude) and *nezlamnist'* (indomitability). *Smilyvist'* (bravery), on the other hand, enjoys a spike in frequency in the second of the five sample weeks (A: 1; B: 27; C: 4, D: 4; E: 6). That week also sees some of the most hyperbolic and flamboyant invocations of the term:

We have always been brave. The bravest in the world. I am sure of that. Because who else would do what Ukrainians do? Who else has had the courage constantly to fight against all manifestations of tyranny and defend freedom? In every election, in revolutions and in war. Who else has had the courage to fight against all the Russian forces on land, in the air and at sea? Who else has had the courage to go unarmed against

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

Russian armoured vehicles [...]? Who else has had the courage to tell the world that hypocrisy is a bad weapon? [...] Who else has had the courage to persuade the largest global companies to forget about accounting and recall morality? And to teach all political leaders – whoever they may be – to be at least a little Ukrainian... At least a little brave (7.4.2022, 23:39).

The sudden proliferation of 'bravery' in the president's domestic rhetoric may well be connected to simultaneous criticism of Western partners for reticence in granting the military support that Zelensky was urgently requesting. The suggestion that Ukraine could teach unnamed political leaders to be at least a little courageous implies that hitherto they have lacked courage. In his speeches to foreign interlocutors Zelensky was frequently more direct, naming and shaming partners into more decisive action (see, e.g., Donegan 2022).

An important dimension of the 'Ukrainians as exemplars of civic and military virtue' topos in the president's speeches is his attribution to Ukrainians of the quality of unity (*iednistʹ*) – a feature that, while not much in evidence in the three decades of electoral democracy in independent Ukraine, is crucial for success in any war effort. Opinion research after 24/2 showed that Ukrainians were, indeed, united in their view on some of the most critical issues confronting them in wartime. For example, polling conducted in February and March 2023 showed that a large majority of Ukrainians (93%) believed that Ukraine would be victorious in the war (Razumkov Tsentr 2023b); 96% declared their trust in the Armed Forces of Ukraine and 83% said that they trusted their president (Razumkov Tsentr 2023a). Nonetheless, Zelensky's speeches reflect an intention to strengthen even further the population's sense of united military and political purpose. The rhetorical mechanisms for doing so are both direct and indirect.

On the one hand, the word ‘unity’ is invoked as one of the attributes of the Ukrainian nation, and the idea of national unity is promoted through the device of treating the desired objective as though it has already been achieved: ‘Good health to you, united country! I did not accidentally say “united”. The seventh day of this terrible war has begun. A war that we experience in the same way. During this time we have had more unity than over the thirty preceding years’ (2.3.2022, 09:32); ‘All of us already feel the approach of our victory. Because we preserve our unity and know that we are rightfully on our land’ (13.11.2022, 21:24); ‘We will cherish our unity. When Russia invaded with a full-scale war, there was not a single day that Ukraine lacked unity’ (24.8.2023, 12:34). On the other hand, the idea of unity is also promoted through the use of the collective pronouns *my* (we), discussed above (see also Grilo and Guimarães 2023, 57), and, in particular, *kozhen i kozhna* (each person [masculine and feminine forms]). The argumentative force of the phrase *kozhen i kozhna* lies in its emphasis on the fact that both men and women and, by extension, people who are different in other ways – in short, individuals in all their particularity – comprise the nation and the national armed forces: ‘I am also grateful to every person [masc.] and every person [fem.] who provides our people with everything they need for life in these extremely difficult conditions’ (1.3.2022, 12:37); ‘Glory to everyone [masc.] and everyone [fem.] who fights for our state!’ (8.11.2022, 23:03); ‘When we celebrate Ukraine’s independence, everyone can feel a part of it. Everyone can ask themselves: where are you in Ukraine’s independence?’ (24.8.2023, 09:01).

The notion of unity as a joint project of many participants is also embodied in the speeches’ deployment of the syntactical figure of parcellation, the division of a general idea into its components (Kondratenko 2022, 320). The device is vividly implemented, for example, when Zelensky begins by thanking all soldiers who are cur-

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

rently fighting, narrows the reference to those serving in the Donbas, and finally enumerates specific military units:

I am grateful to every person [masc.] and every person [fem.] who is currently in combat! I thank everyone whose life helps save the life of Ukraine!

Today I would like to pay special tribute to the bravery, strength and invincibility of the warriors fighting in Donbas. [...] The 93rd separate mechanized brigade 'Kholodnyi Yar', the 77th separate airmobile brigade, the 56th separate motorized infantry brigade, and the 5th separate assault regiment. Our National Guard and border guards are also there. The 3rd operational brigade of the National Guard. Donetsk, Luhansk, Kramatorsk border guard detachments and the consolidated detachments 'Dozor', 'Volyn', 'Chernihiv'. Thank you, guys [*khloptsi*]! I thank all the soldiers, guardsmen and border guards who are defending our state in the Bakhmut, Vuhledar, Avdiivka, Siversk, Svatove, Lyman and Zaporizhzhia directions (5.3.2023, 20:25).

Courage and unity are foremost as facets of the topos of 'Ukrainians as exemplars of civic and military virtue'. Less frequently invoked, but nevertheless important, are the attributes of strength (*mitsnist'*; also *syla*) and *hidnist'* (dignity, though in Zelensky's usage the term corresponds more closely to honour). Strength is synonymous with resilience and the capacity to continue fighting; dignity and honour are qualities attested by selfless action in defence of other human beings and of cherished values: 'Glory to our strong people! Glory to Ukraine! (8.11.2022, 23:03); 'Our country already guarantees common European security. This security is impossible without your strength, Ukrainian warriors' (24.8.2023, 12:34); 'I thank everyone who works

for Ukraine, who fights for Ukraine with dignity, courage and strength' (29.8.2023, 22:07).

Topoi of Values

A great number of recurrent words and ideas in Zelensky's speeches serve to bolster the thesis that Ukrainians place high value on two political ideas which, though abstract, they regard as their inalienable possessions: their state (*derzhava*) and the attributes of its independence and sovereignty (its legal, internationally recognised territory, its international borders and its national flag), and the liberty (*svoboda*) which that state guarantees. The state in Zelensky's speeches is a set of public institutions and those who work in them; it is not to be conflated with Ukraine 'itself', which is the totality of the Ukrainian people. The distinction echoes the idea expressed in the title of Zelensky's famed television serial and, later, his political party, 'Servant of the People': the people, not the state, constitute Ukraine; the Ukrainian state (which includes the president) exists to serve them. At the same time, however, the people value the state, for through it alone their collective freedom, happiness and prosperity can be achieved, maintained or defended. Zelensky made the distinction clear in his speech on the Day of Fallen Defenders of Ukraine, as he emphasised the magnitude of the debt owed by the state to the people and to those of their number who had sacrificed their lives defending it: 'Everything that is our state and everyone who is our state – every institution, every official – must feel what kind of Ukraine is behind them' (29.8.2023, 22:07). Glory rewards those who defend the state, eternal memory those who die for it: 'Eternal glory to all who defend Ukraine! Eternal memory to all who have given their lives for our state' (7.4.2022, 00:30). The idea that the state is the possession of the people is reinforced by the consistent and frequent use of the

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

phrase 'our state' (*nasha derzhava* or *svoia derzhava*) (A: 21; B: 16; C: 10; D: 15; E: 17).

The defence of the state is represented not so much as an obligation of Ukrainians as a capability that they possess and exercise by their very nature: 'Only the solidarity and determination of Ukrainians can preserve our freedom and protect the state' (25.2.2022, 07:27). It is unsurprising, then, that 'The people rose up to defend their state' (27.2.2022, 10:21), their treasured political possession, whose destruction is represented as Russia's preeminent war aim: 'They want to break our national statehood' (28.2.2022, 23:48).

In addition to rhetorically reinforcing the value to Ukrainians of their state itself, Zelensky's speeches boost the significance of the attributes of statehood, abstract (independence or sovereignty), concrete (a national territory with legally defined borders), and symbolic (the national flag). In his very first speech after the invasion of 24/2, Zelensky proclaimed that 'no one will be able to convince or force us, Ukrainians, to give up our freedom, our independence, our sovereignty' (24.2.2022, 18:01). In the corpus of analysed speeches *nezalezhnist'* (independence), *suverenitet* (sovereignty; in Zelensky's speeches the two terms function as synonyms) or their derivatives are invoked no fewer than 46 times.

Just as Ukrainians are figured as the joint possessors of their state, so they are also represented as the rightful owners of the territory encompassed by the internationally recognised border of Ukraine. As in the case of *derzhava*, the idea of the people's ownership of the territory is repeatedly underscored by the use of the possessive pronoun 'our'. Zelensky's speeches employ the term *terytoriiia* (territory) and occasionally *terytorial'na tsilisnist'* (territorial integrity) when speaking of legal or diplomatic processes: 'I have approved a decision to create a special mechanism of justice in Ukraine for the investigation and judicial examination of every crime committed by

MARKO PAVLYSHYN

the occupiers on the territory of our state (3.4.2022, 21:22); ‘Due to our strength on the battlefield and in diplomacy, we will restore the territorial integrity of our state’ (11.11.2022, 19:49). More frequently, however, Zelensky’s speeches use the emotionally charged word *zemlia* (‘land’, but also ‘earth’) to evoke the physical space that has been taken and must be returned. ‘Our land’ is where Ukrainians are and where they are within their rights to be: ‘We are Ukrainians. We are on our land’ (24.2.2022, 18:01); ‘We are on our land; justice is on our side’ (25.2.2022, 07:27); ‘the occupiers opened fire and used grenades against completely peaceful people who were on their land and within their rights’ (3.4.2022, 00:05); ‘This is our land. This is our future. And we will not give them up’ (7.4.2022, 00:30). Furthermore, all parts of Ukraine’s territory are equally inalienable, and none can be negotiated away: ‘We are not giving up a single centimetre of our land [in Donetsk Oblast] (8.11.2022, 23:03); ‘There is no part of Ukraine about which we could say that we might do without it’ (6.3.2023, 22:26). In keeping with the notion of the supreme value of the totality of Ukraine’s territory, Zelensky’s speeches confer significance on the idea of the state border which the enemy has breached and which Ukrainian soldiers must recover, planting there the Ukrainian flag: ‘At present our men and women are returning to the state border as we expel the occupiers. I am sure the time will come when the whole line of the state border of Ukraine will be restored’ (3.4.2022, 21:22); ‘We have to go the whole way – on the battlefield and through diplomacy – to ensure that our flags, Ukrainian flags, fly on our entire land, along our entire internationally recognized border, [and that] enemy tricolours never do so again’ (10.11.2022, 22:09).

While state and territory are promoted as values in themselves, Zelensky’s speeches also reinforce the value of the conditions of life which the Ukrainian state provides for on the territory it controls. One of the more extensive statements of this provision is the following:

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

It is obvious to everyone what Ukraine is, what the presence of our flag is. When a Ukrainian flag is present there is civilization, there is freedom. There is social security. There is infrastructure. There is security. There is someone to take care of people. There are all the things that disappear and that are destroyed when the occupier comes (14.11.2022, 23:55).

The life benefits most often mentioned, however, are liberty (*svoboda*, sometimes *volia*), the ability to secure a satisfactory future for the present generation's children, and the condition, not further defined, of normality (*normal'ne zhyttia*). Liberty is a value that must be protected, in the first instance, for Ukrainians themselves, now and in the future: 'there is nothing more precious than life and the struggle for our freedom and the freedom of our future generations' (27.2.2022, 10:21). However, Ukrainians are also represented as protecting the liberty of Europe: 'today Kyiv is the capital of global democracy, the capital of the struggle for freedom for everyone on the European continent' (6.4.2022, 00:16); 'I thank every leader, every politician, every public figure of the helping states – for understanding the price that the Ukrainian people pay for their freedom and that of all Europeans' (3.3.2023, 21:01). While Ukrainians are protectors of liberty at home and abroad, one of the malicious aims of the enemy is 'to destroy us, to destroy our freedom' (3.4.2022, 00:05).

In Zelensky's speeches, the future in general and of children in particular is frequently clustered with other values which Ukraine is defending as it resists the Russian invasion: 'our soldiers are fighting for our country and, consequently, for the whole of Europe. For peace for all European countries, for the lives of children, for equality, for democracy' (28.2.2022, 11:00); 'we know what we are defending. The country, the land, the future of children' (26.2.2022, 12:14); 'For more than nine years,

Ukrainian heroes have been fighting for Ukraine's future' (7.3.2023, 19:00). The addresses are not specific as to the content of that future; what is at stake in the war is, rather, Ukrainians' right to determine it. One quality of the future, however, is identified: normality. Normality is one of the victims of Russian aggression: 'Every day of aggression destroys normal life not only in Ukraine, but also in Russia, in Europe, in the world' (26.2.2022, 00:38); 'our flag, our normal Ukrainian life' (10.11.2022, 22:09) is what returns when Ukraine retakes its rightful territory.

Topoi of Belonging and of Dissociation

One of the pervasive motifs of the president's speeches is the affirmation that Ukraine is a part of Europe and should be admitted into the European Union. Ukraine, in defending itself, defends Europe: 'We have the courage to defend our homeland, to defend Europe' (26.2.2022, 12:14); 'Our country already guarantees common European security. This security is impossible without your strength, Ukrainian warriors. [...] This morning in my Independence Day address I thanked everyone who makes Ukrainian independence so strong that it is one of the foundations of European independence' (24.8.2023, 12:34). Indeed, by inspiring public gatherings and other popular expressions of sympathy and support for Ukraine in Europe, Ukraine has united the European Union 'on a new level' (2.3.2022, 09:32) – that is, on the level of ordinary people, not only political elites.

Thus, Ukraine has proved its right to EU membership: 'I say this as frankly as possible now: the people of Ukraine have already earned and have the right to become a member of the European Union' (26.2.2022, 12:14); 'We have gained through struggle the right to be together with all the others in Europe' (28.2.2022, 23:48). In Europe Ukraine must be an equal among equals: 'our goal is to be with all Europeans and, most importantly, to be their equals (28.2.2022, 11:00); 'Ukraine will be one of

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

the equals in our common European home' (8.4.2022, 23:37). There is a geographical and temporal logic that demands Ukraine's participation in Europe: 'This is Ukraine. This is Europe. This is 2022' (28.2.2022, 23:48); 'Without Ukraine, our common European home can only be an unfinished construction project' (24.8.2023, 12:34).

The topos of Ukraine as part of Europe in Zelensky's 'domestic' speeches may plausibly be seen as aiming to reinforce the Ukrainian public's already strong orientation toward Europe and, thus, shore up support at home for Ukraine's endeavours to attain membership of the EU. Another relational topos, 'Ukraine is part of the world community', while even more prevalent in Zelensky's addresses than its pro-Europe counterpart, is not as explicitly connected to any foreign policy goal. The 'world' – sometimes the 'civilised world' (24.2.2022, 18:01), 'democratic world' (5.4.2022, 00:38) or 'Western world' (7.4.2022, 00:30) – is invoked, in the first instance, as a witness to Russia's invasion and, in particular, its war crimes: 'we are interested in having thousands of journalists there. As many as possible! For the world to see what Russia has done' (5.4.2022, 00:38); 'After what the world has seen in Bucha, sanctions against Russia must be commensurate with the gravity of the occupiers' war crimes' (6.4.2022, 00:16); 'The world hears Ukraine. Supports it' (24.8.2023, 12:34). Having thus been a witness, the world has a moral obligation to pass judgment and take action: 'The world must deprive Russia of the right to vote in the UN Security Council' (27.2.2022, 10:21); 'The whole world must react to this humanitarian catastrophe [in Mariupol]' (2.4.2022, 01:17); 'the world has a clear moral obligation to our warriors, to each person [masc.] and each person [fem.] who is currently in battle defending freedom' (3.3.2023, 21:01); 'The world is strong enough to punish Russia for the war' (5.3.2023, 20:25). Of course, the concept of 'the world' as an authority with powers of enforcement has no objective correlative in reality; Zelensky's invocations

MARKO PAVLYSHYN

of the ‘world’ in his domestic speeches are thus mechanisms for modelling domestic sentiments of outrage and injustice appropriate to the Russian aggression.

Likewise, the speeches offer their recipients models for thinking about Russia. In the first days after 24/2 the Russian people were depicted as misled by a vicious leadership: ‘we see that many Russians are shocked by what is happening. Some Russians are already saying on social media that they are against the war. We see that. But the leadership of the Russian Federation is unlikely to see it (24.2.2022, 18:01). On a handful of occasions Zelensky addressed short parts of his speeches to Russians in the Russian language, appealing to them to demonstrate against the invasion. Even at that early stage, however, Zelensky’s speeches called Russia’s actions evil: ‘This is an evil that has come to our land and must be destroyed. [...] Russia is on the path of evil’ (27.2.2022, 10:21); ‘Evil, armed with rockets, bombs and artillery, must be stopped immediately’ (28.2.2022, 23:48). Later, after the war crimes in Bucha became public knowledge, such references intensified: the sanctions then in place were described as scarcely commensurate with ‘the evil that the world has seen in Bucha. With the evil that continues in Mariupol, in the shelling of Kharkiv, in Russia’s attempt to launch a new global bloody offensive in Donbas...’ (7.4.2022, 00:30); ‘Concentrated evil has come to our land. Murderers. Torturers. Rapists. Looters. Who call themselves an army’ (3.4.2022, 21:22); ‘Evil will be punished’ (3.4.2022, 21:22). In the context of Bucha Zelensky resorted to a Manichaean juxtaposition of the Ukrainian and Russian conduct of the war: ‘there are standards upheld by the Ukrainian people. And there are the standards of the Russian occupiers. This is good and evil. This is Europe and the black hole that wants to tear all of this apart and swallow it up’ (3.4.2022, 21:22).

Before long, however, the term ‘evil’ (*zlo*) disappeared from Zelensky’s speeches (A: 3; B: 12; C: 0; D: 0; E: 0), although characterisations of the Russian mil-

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

itary remained uncompromisingly stark: 'The occupier kills us for the very fact that we are Ukrainians. For saying a single word about Ukraine. For our dream of Ukraine. For our lives – the lives of Ukrainians. And we are destroying the occupier everywhere – wherever this yields results for Ukraine' (6.3.2023, 22:26). Perhaps those responsible for the texts of the speeches believed that identifying Russia with metaphysical evil was a device of such force that it should be used sparingly. Perhaps it was thought that the murders and other abuses committed by the Russian military were better referred to as crimes, war crimes or acts of terrorism and connected to the promise of punishment through an international judicial process: 'We clearly understand: turning winter into a weapon is the plan of the terrorist state against our state, as well as against the whole of Europe' (8.11.2022, 23:03); 'Absolutely everyone who in one way or another works for the Russian army, the defence sector, must receive complete personal isolation from the rest of the world. And then there will be punishment for complicity in terror' (14.11.2022, 23:55); 'We are doing everything to ensure that the International Criminal Court is successful in punishing Russian war criminals. [...] [The world's] duty is to restore justice and bring the terrorist state and its leadership to justice' (3.3.2023, 21:01); 'Step by step, we are moving towards ensuring that the terrorist state is held fully accountable for what it has done to our country and our people. All Russian murderers, every organizer of this aggression, everyone who in any way sustains the war against our country and terror against our people must be punished' (5.3.2023, 20:25).

Conclusion

Volodymyr Zelensky's speeches to the Ukrainian people constitute the major part of his public addresses. They pursue nation-affirming and nation-building objectives as important as, and in the long run perhaps more important than, his speeches to inter-

MARKO PAVLYSHYN

national audiences that are designed to obtain assistance for the Ukrainian war effort. Taken together, the ‘domestic’ speeches can be seen to have the intent of reinforcing their audience’s disposition to regard the Ukrainian nation and its nation-state as a value worthy of considerable and sustained sacrifice. In pursuit of this goal the speeches reflect a coherent strategy for proposing to Ukrainians a positive self-image as courageous, united and capable of defending themselves and their state and territory, and fully qualified to join, as equal partners, the European community of nations.

Zelensky’s speeches pursue the objective of shaping national opinion through the deployment of a relatively small repertoire of frequently reiterated topoi that define the virtues of the Ukrainian people, their values, their friends and their enemy. This inquiry has endeavoured to show what the speeches aim to do. How effective they are in achieving these aims is another question. As pointed out above, public opinion research in Ukraine shows that Ukrainians generally think what Zelensky’s speeches encourage them to think. But how much these speeches shape public opinion, and how much they themselves echo trends already developing in the public consensus, is a matter whose examination would require a method more complex than the analysis of Zelensky’s addresses alone.

REFERENCES

- Aristotle, 1928: *The Works of Aristotle*, Vol. I, Oxford: Oxford University Press.
- Ash, Konstantin, and Miroslav Shapovalov, 2022: ‘Populism for the Ambivalent: Anti-Polarization and Support for Ukraine’s Sluha Narodu Party’, *Post-Soviet Affairs*, 38/6, 460-478.
- Bakhtieiev, Borys, 2020: ‘Pro bratni narody i ditei nerozumnykh: vrazhennia vid vystupiv prezydenta’, *Detektor Media*, 26 August, <https://detector.media/> in-

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

- fospace/article/179983/2020-08-26-pro-bratni-narody-y-ditey-nerozumnykh-vrazhennya-vid-vystupiv-prezydenta [accessed 29/9/2023].
- Bump, Philip, 2022: 'How Zelensky Appealed to History, Explained', *Washington Post*, 22 December, <https://www.washingtonpost.com/politics/2022/12/22/zelensky-congress-speech-russia/> [accessed 29/9/2023].
- Butchenko, Maksym, 2022: 'Vustamy Zelens´koho: Khto vkhodyt´ do komandy spichraiteriv prezydenta i iak vona pratsiuie', *nv.ua*, 17 September, <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/hto-pishe-teksti-dlya-zelenskogorozpovidaye-mo-pro-spichrayteriv-prezidenta-50270526.html> [accessed 29/9/2023].
- Donegan, Moira, 2022: 'Zelenskiy Wants to Shame the West into Action. Will It Work?', *The Guardian*, 17 March, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/mar/16/volodymyr-zelenskiy-address-us-congress> [accessed 29/9/2023].
- Gashi, Florentina, and Erjona Ulaj, 2023: 'Retoriska och semiotiska verktyg under en kris: En kvalitativ innehållsanalys om hur Volodymyr Zelenskiy kommunicerar under det rysk-ukrainska kriget' [Rhetorical and Semiotic Tools during a Crisis : A Qualitative Content Analysis of How Volodymyr Zelenskiy Communicates during the Russian-Ukrainian War], B.A. thesis, Linnaeus University, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1756221/FULLTEXT01.pdf> [accessed 29/9/2023].
- Genauer, Jessica, 2022: 'A Struggle Between Normality and Madness: Why Volodymyr Zelenskiy's Speeches Have Captured the World's Attention', *The Conversation*, 2 November, <https://theconversation.com/a-struggle-between-normality-and-madness-why-volodymyr-zelenskys-speeches-have-captured-the-worlds-attention-193224> [accessed 29/9/2023].

- Grilo, Márcia Marat, and Adriana Mello Guimarães, 2023: 'Communication et rhétorique dans la construction de la réputation d'un leader: le cas de Zelensky', *ESSACHESS*, 16/1, 43-63. <https://doi.org/10.21409/H6GD-3A84> [accessed 29/9/2023].
- Harding, Luke, 2022: 'How Zelenskiy's Team of TV Writers Helps His Victory Message Hit Home', *The Guardian*, 16 April, <https://www.theguardian.com/world/2022/apr/16/zelenskiy-ukraine-war-writers-journalists> [accessed 29/9/2023].
- Kondratenko, N. V., 2022: 'Ekspresyivnyi syntaksys u prezydent's'komu dyskursi Volodymyra Zelens'koho', *Zapysky z ukrains'koho movoznavstva*, 29, 313-324.
- Kong, Dejun Tony, and Liuba Y. Belkin, 2019: 'Because I *Want* to Share, Not Because I *Should*: Prosocial Implications of Gratitude Expression in Repeated Zero-Sum Resource Allocation Exchanges', *Motivation and Emotion*, 43, 824-843.
- Liubchenko, Yuliia, Pavlo Miroschnychenko, Katerina Sirinyok-Dolgaryova and Olena Tupakhina, 2021: 'Political Communication in the Post-Truth Era: Mind Mapping Values of Ukraine's Volodymyr Zelensky', *Communication Today*, 12/2, 146-167.
- Potapenko, Serhiy, 2023: 'Ukrainian President Zelensky's Resistance Discourse: Cognitive Rhetorical Analysis of the Address to the UK Parliament', *DiscourseNet Collaborative Working Paper Series*, 8/6, <https://discourse-analysis.net/dncwps> [accessed 29/9/2023].
- Prezydent Ukrainy Volodymyr Zelens'kyi, 2023: *Ofitsiine internet-predstavnytstvo*, <https://www.president.gov.ua> [accessed 29/9/2023].
- Razumkov Tsent, 2023a: 'Otsinka hromadianamy situatsii v kraini ta dii vlady, dovi-
ra do sotsial'nykh institutiv (liutyi-berezen' 2023 r.)', 15 March,

ZELENSKY'S ADDRESSES TO THE UKRAINIAN PEOPLE

<https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/otsinka-gromad-ianamy-sytuatsii-v-kraini-ta-dii-vlady-dovira-do-sotsialnykh-Instytutiv-liu-tyi-berezen-2023r> [accessed 29/9/2023].

Razumkov Tsent, 2023b: 'Hromadska dumka pro viinu, peremohu ta harantii bezpeky (liutyi-berezen' 2023 r.)', 31 March, <https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/gromadska-dumka-pro-viinu-peremogu-ta-garantii-bezpeky-liutyi-berezen-2023r> [accessed 29/9/2023].

Saltovska, Nataliia, and Daryna Saltovska, 2022: 'Natsionalni politychni hasla sprotyvu periodu povnomasshtabnoi ahresii 2022 roku', *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu im. Tarasa Shevchenka: Literaturoznavstvo, movoznavstvo, folkl'orystyka*, 2(32), 68-71. <https://philology-journal.com/index.php/journal/article/view/115/99> [accessed 29/9/2023].

Schmäing, Sophie, 2021: "'Dictatorship of Applause"? The Rise of Direct Representation in Contemporary Ukraine', *Topos*, 1, 11-31.

Wengeler, Martin, 2015: 'Patterns of Argumentation and the Heterogeneity of Social Knowledge,' *Journal of Language and Politics*, 14/5, 689-711.

JOLANTA BRZYKCY

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ ГИЗЕЛЛЫ ЛАХМАН
КАК МАРКЕР «ЖЕНСКОГО ПИСЬМА»**

Abstract: The purpose of the article is to discuss the intertextual aspects of Gizella Lakhman's poetry. The analysis includes references to the works of V. Zhukovsky, A. Pushkin, M. Lermontov, F. Tyutchev, L. Tolstoy, N. Gumilyov, V. Khodasevich and V. Nabokov. They testify to Lakhman's orientation towards Russian classical literature of the Golden and Silver Ages. Based on the typology of G. Genette, the analysis of the forms of intertextuality used by the poetess indicates their multifunctionality: they act as a marker of Lakhman's aesthetic worldview and as an instrument of her polemic with the patriarchal literary tradition.

Аннотация: В статье исследуются интертекстуальные аспекты поэзии Гизеллы Лахман, представительницы первой волны русского зарубежья. Анализу подвергаются ссылки на произведения В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Л. Толстого, Н. Гумилева и В. Набокова. Они свидетельствуют об ориентации поэтессы на русскую классическую литературу золотого и Серебряного веков. Основанный на типологии Ж. Женетта анализ применяемых поэтессой форм интертекстуальности указывает их многофункциональность: они выступают как маркер эстетического мировоззрения Лахман и как орудие ее полемики с патриархатной литературной традицией.

Keywords: Gisella Lakhman, intertextuality, Russian 'first wave' émigré literature, women's émigré poetry, women's writing, men's reading

Ключевые слова: Гизелла Лахман, интертекстуальность, литература русского зарубежья первой волны, женская эмигрантская поэзия, женское письмо, мужское чтение

Интертекстуальность, будучи имманентным свойством литературы и играя в ней разные роли (Фатеева 1998 а, Кузьмина 2004), особое значение приобрела в творчестве русских эмигрантов первой волны, в которых применялась не просто как художественный метод, а как орудие в борьбе за выживание русской литературы в чужбине. Свойственное многим беженцам стремление защитить отечественную культуру от чужих воздействий и установка иных эмигрантов на межкультурный диалог приводили к разногласиям в восприятии интертекстуальных ссылок. Вставление данного произведения в контекст отечественных пре-текстов могло считаться полезным, в виду соотнесения с культурной традицией и приобщения к живому роднику русского слова, однако могло и отрицаться как доказательство эпигонства автора и проявления его творческой стагнации. Межтекстовая синхрония то ли одобрялась, как желанное «приобщение чужому слову, чужой мысли/истине ради ее диалогического расширения» (Цимборска-Лебода 2018, 162), то ли вызывала критику – как симптом губительного увлечения иностранной культурой, грозящего потерю «русскости». «Самые ожесточенные споры и неприятие вызывали произведения, в которых усматривалось влияние других литератур, стремление автора выйти за жесткие рамки сугубо русской эмигрантской литературы, ассимилироваться с культурой другой страны, т.е. все то, что было свойственно писателям ‘поколения молодых’» (Демидова 2000, 217).

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

Диалогичность с предшествующей отечественной литературой в первую очередь отличала писателей и поэтов старшего поколения, сформировавшихся в лучших традициях национальной культуры и считавших себя ее прямыми наследниками. В условиях принужденного пребывания на чужбине они увидели себя посланцами русской словесности, вставшими перед задачей защитить ее как от растворения в чуждой культурной и языковой стихии, так и от угрозы уничтожения большевиками, и считавшими своим долгом передать ее младшему поколению. Для молодых представителей белой эмиграции осознание принадлежности к метатексту большой русской литературы стало одним из важнейших факторов их литературного воспитания, помогавшим выработать свою эстетико-мировоззвательную позицию и сохранить культурную идентичность. В литературном «иконостасе», составлявшемся изгнанниками, особенное место занимали два корифея XIX века, Александр Пушкин и Михаил Лермонтов, спор по поводу которых поделил творческие круги диаспоры на два лагеря: приверженцев пушкинской гармоничности и лермонтовской «тревожности». Процессу канонизации подверглись также Александр Блок, Афанасий Фет, Иннокентий Анненский, через творчество которых осмысливалось эмигрантами наследие Серебряного века (Леденев 2001).¹

Тяготение к «удаленным собеседникам» национальной литературы является существенным свойством поэзии Гизеллы Сигизмундовны Лахман,

¹ Связи литературы русской диаспоры первой волны и метрополии хорошо рассмотрены, библиография научных трудов по этому вопросу постоянно пополняется. В качестве примера я отмечу лишь две работы (Чагин 1998; Кузьмина 2009), в которых интертекстуальные переключки эмигрантов исследованы на конкретном, при этом обширном, материале, через сопоставительный анализ художественных текстов разных авторов.

принадлежавшей к забытым именам русского литературного зарубежья. Учитывая слабую распознаваемость поэтессы, приведу – за Вадимом Крейдом – основные факты из ее биографии:

[...] родилась в 1895 году² в Киеве. Счастливые дни детства и юности на Украине в родительской усадьбе определили светлую тональность ее поэзии. Образование она получила в Киеве. В 1919 г., в 24-летнем возрасте, эмигрировала в Германию. Жила в Берлине, когда там существовала большая русская писательская колония. Однако ее собственные первые «пробы пера» не поднимались выше дилетантского уровня; сознавая это, она надолго оставила поэзию. Во второй половине 20-х гг. переехала на постоянное жительство в Швейцарию. Начавшаяся Вторая мировая война заставила подумать о новой эмиграции, и осенью 1940 г. она переехала в Лиссабон, а оттуда на пароходе – в США. С 1941 г. Лахман жила в Нью-Йорке. В 1943 г. неожиданно для самой себя она снова начала писать стихи. Ее литературный дебют состоялся в «Новом русском слове» в 1944 г. Живя в Нью-Йорке, она сблизилась с участниками «Кружка русских поэтов в Америке», в который входил и А. Биск, маститый поэт и переводчик, лично знавший еще в 1906 г. Н. Гумилева. При естественной склонности Лахман к акмеистической поэтике встреча с Биском оказалась знаменательным событием. В 1949 г. вместе с Е. Антоновой, Е. Марковой, К. Славиной, Т. Тимашевой, З. Троцкой и другими членами кружка она издала альманах «Четырнадцать», названный так по числу участников. В 50-е гг. ее стихи и переводы печатались в «Мостах», «Новом Журнале», «Новом русском слове» и других эмигрантских периодических изданиях. В два поэтических сборника – «Пленные слова» (1952 г.) и «Зеркала» (1965 г.) – она включила сто стихотворений и несколько переводов из Эмили

² По другим источникам: в 1893 (Кочубей n.d.) или 1890 году (Левинг 2006).

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

Дикинсон, Роберта Фроста и Эдни Сент-Винсент Миллэ. В 1966 г. несколько ее стихотворений были включены в антологию «Содружество». Умерла Гизелла Сигизмундовна Лахман в 1969 г. в США» (Крейд 2001).

По году рождения и выезда из России поэтессе следует причислить к первой волне эмиграции, зато время ее творческой активности совпало с приходом в литературу поэтов-эмигрантов второй волны. Первые стихи Лахман опубликовала в 1940-х годах, за ними последовали два сборника: в 1952 году «Пленные слова» (Лахман 1952) и, изданные за четыре года до смерти, «Зеркала» (Лахман 1965). Не укладываясь во временные рамки первой волны, поэзия Лахман все-таки неотделима от ней по своим типологическим признакам, что обусловлено общностью художественного самопознания и эстетического опыта, сходством индивидуального стиливого облика поэтессы с эмигрантским каноном, сформировавшимся в межвоенное время.

Ориентация на золотой и Серебряный век русской литературы, которые легли в основу стиливого фундамента поэзии первой волны, ощутима на всех уровнях иерархически организованной структуры стихотворений Лахман: в гармонии и упорядоченности их ритмико-звуковой канвы, в соблюдении строгих правил силлабо-тонической системы, в благородности поэтического словаря и плавности синтаксиса, в отсутствии экстравагантных образов и стихотворных форм. Она также заявлялась поэтессой непосредственно. В стихотворении *Терцины*, ставшем по тематике эстетическим манифестом, а по времени публикации (1966 год) своего рода художественным завещанием Лахман, она указывала на свою литературную родословную:

JOLANTA BRZYKCY

Минувших лет классический размер
Мне нравится – хочу писать терцины.
Пусть сердится новатор изувер.

Мне грезятся далекие вершины,
Где говорят о вечности снега,
И дно морей — глубокие пучины,

Где спят еще напевы – жемчуга.
Низать из них я буду ожерелья,
Я – слов живых задумчивый слуга.

Все претворить! В созвучьях вижу цель я,
И, может быть, беспечные часы
Блаженного и мнимого безделья

Зачтутся мне и лягут на весы (Фесенко 1966, 272).

Плану содержания произведения соответствует план его формы, лирический субъект признается в своей любви к «классическому размеру», бросая вызов «новатору изуверу», и подкрепляет свое выступление самим подбором жанра. Декларация Лахман написана терцинами, так называемой твердой формой, в которой регламентируется и строфическое строение стихотворения, и его рифмовка (образцовая схема: АБА БВБ ВГВ ГДГ и т.д.), и метрическая система (классическим в русских терцинах считается пятистопный ямб) (Николюкин 2001, 531; Щедрцов n.d.), и даже – по мнению некоторых

практиков – пунктуация.³ Лахман обратилась к форме изошренной, имевшей свой источник в шедевре мировой литературы (*Божественная комедия* Данте), редкой в русской поэзии (список ее русских сочинителей недолог, его составляют в основном А. Пушкин, А.К. Толстой, В. Брюсов, М. Кузмин, В. Хлебников). Соблюдав все технические критерии жанра, поэтесса подтвердила свои амбиции («хочу писать терцины») профессиональными знаниями.

Связь поэзии Лахман с высокими традициями русской литературы проявлялась также во многих интертекстуальных ссылках. В полемике «архаиков» и «новаторов» Лахман встала на сторону хранителей литературной традиции, чему свидетельством является репертуар прецедентных текстов, к которым отсылают ее стихотворения. В нем имеются произведения представителей канона русской и европейской литературы: В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Л. Толстого, Н. Гумилева, В. Ходасевича, В. Набокова, Платона, И.В. Гете и Эдмона Арокура, а также – *last but not least* – Анны Ахматовой.

Хотя Лахман не могла быть знакома с термином «интертекстуальность», предложенным Юлией Кристевой в 1967 году, за два года до смерти поэтессы, и предназначенным для сугубо научных целей, проблемы межтекстовых взаимодействий были предметом ее художественной рефлексии. Темой взаимоотношений собственного творчества с предшествующей литературой она задалась в стихотворении, открывавшем ее первый сборник стихов: «В скучных книгах столько скучных песен... / И кому нужна еще одна?» (Лахман n.d.).⁴

³ «Вяч. Иванов считал, что для того, чтобы терцины ощущались терцинами, а не просто плавным переплетением рифмующих строк, но меньшей мере каждые два-три трехстишия должны кончаться точкой» (Гаспаров 2004, 202).

⁴ В дальнейшем стихотворения Лахман приводятся по тому же интернет-источнику.

Авто-характеристика книги укрепляется риторическим вопросом, ответ на который может быть только одним: книга, даже самая неинтересная, нужна как залог обновления художественных систем, как генератор диалогизации литературы. Одновременно та же «скучная книга» помещается поэтессой в разряд ей подобных, написанных предшественниками.⁵ Выдвижение данной фразы на сильную, инициальную позицию сборника выявляет значение вопроса интертекстуальности в поэтической системе Лахман.

Та же тема появляется и в процитированных *Терцинах*. Как одна из последних прижизненных публикаций Лахман они завершают ее литературный путь, но перекликаются с указанной фразой в силу того же понимания собственного творчества как погружения в извечно текучую словесную массу. Набор метафор иной (поэт-охотник на слова и поэт-жемчужный дайвер), иная и эмоциональная окраска монолога, так как робость дебютантки уступила место самоуверенности зрелой художницы (ср. однозначность модальных глаголов «мне нравятся», «хочу»), но суть обоих стихотворений та же: это картина творческого акта как общения с живой, неиссякаемой струей родной речи, с ее лучшими образцами. Важно подчеркнуть, что по мнению Лахман этот контакт предполагает не само лишь пассивное вбирание языковой стихии, но и ее трансформацию. Вот почему услышанные лирическим субъектом слова попадают в тетрадь будто в плен («пойманные, пленные слова»), отсюда и указание на претворение как неотъемлемый этап творчества («Я слов живых задумчивый слуга. Все претворить!»).

⁵ Кстати, заметим, что наименование сборника (*Пленные слова*) отсылало компетентного реципиента к сборнику Ходасевича 1914 года *Счастливый домик*, в состав которого вошел раздел *Пленные шумы*. Данное в стихе изображение творческого акта как перехода от изначального дионисийского порыва вдохновения к конечному аполлинскому интеллектуальному труду – тоже близко Ходасевичу.

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

О том, что цель собственной литературной деятельности понимается Лахман как оперирование словом, погруженным в литературу прошлого, свидетельствует и стихотворение *Как много-много лет тревожных, но безгласных...*. Творчество видится поэтессой в ракурсе преемственности, согласно которой обретению своего голоса предшествует этап вслушивания в чужое слово:

[...] Когда еще в меня тот голос не проник,
Уже пленял мой слух божественный язык
Сказаний и былин, душевных и прекрасных [...]

К названным произведениям примыкают и недатированные *Зеркала* из второй книги стихов, в которых вопрос приобщения к родникам литературной традиции и освоения поэтического опыта предшественников дается в буквальном смысле – как обучение в детстве грамоте:

[...] Снится детство: игры, уроки...
В нашей классной вдвоём у стола
Мы впервые читаем строки –
Те, что вечность отнять не могла. [...]
В зеркалах высоких
Ясно парус белел одинокий,
А на холмах лежала мгла... [...]

Лахман воспользовалась здесь цитатой – самой очевидной, эмблематической, по определению Натали Пьеге-Гро, формой интертекстуальности (Пьеге-Гро 2008, 84), при этом выбрала легкоопознаваемые фразы из

хрестоматийных произведений Пушкина (*На холмах Грузии лежит ночная мгла...*, 1829) и Лермонтова (*Парус*, 1832). Слово, принадлежащее перу двух мэтров русской литературы, прочно в ней укоренившееся, втягивается поэтессой в собственную авторскую речь, сцепляется с семантико-композиционной структурой стихотворения, резонируя новыми смыслами. Под воздействием вмонтированных фраз семантический слой стихотворения становится глубже, из сугубо личного плана (произведение посвящено памяти брата, погибшего в нацистском концлагере) перерастает в план межпоколенческой интеграции, культурного наследия. Цитаты вводятся в онирическое пространство минувшего детства и сопряжены с мотивом протекания времени и человеческой непрочности. При этом трансформация обеих цитат настолько незначительная, что их атрибуция происходит без особенных усилий читателя. Все эти интерпретационные линии собраны поэтессой в центральном, выдвинутом в наименование стихотворения, образе зеркала. Оно предстает в нескольких ипостасях: и как граница между миром живых и умерших (хотя традиционная характеристика загробного мира как зазеркалья здесь повернута: с точки зрения брата-покойника именно мир его сестры расположен по ту сторону зеркала), и как символ иллюзорности человеческих представлений о мире, знак невозможности отделить реальное и воображаемое, явь и сон («В наших снах есть ли правды крупница? / Я не знаю, кто кому снится, / Кто кого и где увидал: / Брат меня на дороге астральной / Я ль его в этой тихой спальней»). Кроме того зеркала, в которых лирическому субъекту чудятся пушкинская ночная мгла и лермонтовский парус, превращаются из обыкновенной детали интерьера в насыщенную культурным кодом метафору интертекстуальности как общей закономерности литературы.

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

Словесность понимается поэтессой как динамичная система взаимодействующих текстов – зеркал, связанных сетью интеракций.

Диалог с литературой видится поэтессой как метод творчества, направленный на достижение коммуникативной и смыслопорождающей функции. Лахман стремится встроить свои стихотворения в лингвокультурологическое пространство и одновременно «постулировать собственное авторское «Я» через сложную систему отношений оппозиций и идентификации [...] с текстами других авторов» (Фатеева 1998b, 30).

Из разных типов взаимодействия текстов, выделяемых Жераром Женеттом (Genette 1982, 7-16), в лирике Лахман встречаются: собственно интертекстуальность (соприсутствие в одном тексте двух или более текстов: цитаты, аллюзии, реминисценции), архитектстуальность (жанровая связь текстов) и паратекстуальность (отношение текста к своему эпиграфу или заглавию).

Собственно интертекстуальность появляется у Лахман в форме явных цитат, как в случае упомянутых *Зеркал*, однако поэтесса предпочитает ее более завуалированные разновидности: аллюзии и реминисценции, в которых исходный текст не только абсорбируется, но и подвергается трансформации, а его атрибуция не так очевидна (Еременко 2012, 134-140). Примером служит стихотворение *Телефон* (1950) – своеобразная вариация на одноименное произведение Гумилева 1917 года. Не принадлежа ни к самым известным, ни к лучшим стихам «поэта-конквистадора», оно, по всей вероятности, привлекло внимание Лахман своей акмеистически заземленной трактовкой любовной темы. В отличие от иных любовных стихов поэта, опирающихся на философию и поэтику символизма (Бобрицких 2017), в данной миниатюре любовь указана в ракурсе будничности. Гумилев почти отстранился от всяких переключек с символистской возвышенностью и мистицизмом. Образ лирической героини не

окутан тайной, ее отвлеченность мотивируется не над-земными факторами, а реальными условиями: поскольку разговор любовников происходит по телефону, художественный портрет женщины сведен лишь к голосу. Реальности ее образа не в состоянии нарушить даже, почерпнутые Гумилевым у символистов, «сладостные гармонии» и «лютня серафима», которые слышатся в ее речи (Гумилев 1999, 142). Налет повседневности в изображении лирической ситуации увеличивается за счет телефона, цивилизационного изобретения, благодаря которому возможно свидание героев.

В основу вариации Лахман лег простой, но эффектный замысел альтернативной, будто повернутой на 180 градусов (отраженной в зеркале), разработки сюжета и лирической ситуации, заданных в пре-тексте. Любовь указана как разрушительная сила, мужскому счастью противопоставлено женское страдание, так как монолог ведется от лица женщины, напрасно ждавшей у телефона звонка возлюбленного. Гумилевским слуховым ощущениям соответствует тишина (молчание аппарата и немое ожидание героини), радости – волнение и отчаяние, по-ахматовски сигнализируемые жестом («пальцы к трубке тянутся невольно, / Играют нервно спутанным шнурком», «По комнате шагать, как в клетке львица» – ср. с фразой «Счастье, шаг твой благосклонный / Не всегда проходит мимо» у Гумилева (Гумилев 1999, 142)).

Интересным, ибо пересекающим границу литературных родов, примером аллюзии являются два непомеченные датой стихотворения (*Облака из алебаstra...* и *Молились, робкими руками...*), отсылающие к прозе Л. Толстого в силу выраженной в них трактовки темы смерти. Как известно, важной составляющей танатологической рефлексии писателя была концепция фундаментальной непостижимости смерти, данная им между прочим в повести

Смерть Ивана Ильича (1886). Ее отражает не только находящаяся в центре сюжета история умирания и прозрения заглавного героя, но и побочные, обыгранные сатирически образы сослуживцев Ивана Ильича:

[...] самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я. «Каково, умер; а я вот нет», подумал или почувствовал каждый. Близкие же знакомые, так называемые друзья Ивана Ильича, при этом подумали невольно и о том, что теперь им надобно исполнить очень скучные обязанности приличия и поехать на панихиду и к вдове с визитом соболезнования (Толстой 1936, 62).

Страх скорого исчезновения перерастает у толстовских чиновников в ее наивное неприятие. Репрезентативен в этом отношении ближайший друг покойника, по мнению которого «[...] смерть была такое приключение, которое свойственно только Ивану Ильичу, и совсем не свойственна ему» (Толстой 1936, 67). Ключевая для персонажей повести мысль «Каково, умер; а я вот нет» повторяется Лахман, в измененном, но распознаваемом виде, в стихотворении *Облака из алебаstra...*:

[...] Замерзающие астры
Тихо шепчутся о смерти
В умирающем саду. [...]
И глядят они в испуге,
Обманув свою усталость,
На увядшие цветы;
И о каждом мертвом друге

Думают, отбросив жалость:

«Это – ты... Не я, а ты».

Весьма существенно, что позаимствовав ее у писателя, Лахман перенесла ее из плана социальной и нравственной проблематики в план экзистенциальный. Это усилило диалогичность ее текста (соотнесившегося не только с повестью Толстого, но и с богатой традицией литературных изображений природы), а также стало маркером ее художественного миропонимания. По мнению писателя ложная уверенность в собственной бессмертности была свойственна привилегированным слоям русского общества, являлась еще одним доказательством их бесплодной и праздной, мертвой в нравственном значении жизни. Толстой подвергал ее резкой критике и противопоставлял ей с одной стороны крестьян, с другой – мир природы, с объединяющим их мудрым приятием конца как естественной и законной части бытия. В раннем рассказе *Три смерти* (1859) агония «жалкой и гадкой» (Толстой 1935, 301) барыни образует смысловую и аксиологическую оппозицию с кончиной ямщика, примирившегося с неизбежностью происходящего, и с рубкой дерева, воздвигнутой в ранг идеального умирания. По объяснению самого Толстого, данному им в письме племяннице, А.А. Толстой: «Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво – потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет» (Толстой 1935, 301). Писатель вписывался в рамки литературной традиции, согласно которой «Растительность – низшая форма жизни, но именно поэтому в ней с какой-то удивительной простотой выступают изначальные закономерности бытия, о которых человек успевает забыть, вращаясь в раздробленные формы своего частного быта» (Эпштейн 1990, 40). Картину мудрого, смиренного умирания природы и мотив учения человека у нее находим, между прочим, в стихотворении Тютчева *Смотри, как на речном просторе...* (1851) или в стихе *Учись у них – у дуба, у*

березы... (1883) Фета, в котором деревья, как и в рассказе Толстого, «[...] выступают перед человеком как образ упорного прорастания, жизнестойкого терпения [...]», учат «[...] молчаливому, стоическому претерпеванию скорбей и невзгод» (Эпштейн 1990, 39).

Астры из лирического пейзажа Лахман не укладываются в эту традицию, они, как и барыня, и петербургские чиновники отчаянно борются с неотвратимостью конца. Однако поэтесса, воспользовавшись литературной традицией, идет в обратном направлении: если Толстой и Фет велят учиться у природы примирению со смертью, Лахман наделяет природу человеческими эмоциями, видит в ней аналогию собственным переживаниям.⁶

Во втором из названных, «толстовском» по теме, стихотворении разработана та же тема невозможности раскрыть суть смерти эмпирически. Сцена похорон, составляющая событийную канву стиха, отсылает к сцене панихиды из *Смерти Ивана Ильича*. Совпадение возникает прежде всего за счет

⁶ Интересно сопоставить данный поэтессой образ астров с иными его поэтическими воплощениями. У Алексея Апухтина (*Осенние листья*, 1868) и Ивана Бунина (*Осыпаются астры в садах...*, 1888) увядающие цветы вовлечены в осенний пейзаж и сопряжены, как и у Лахман, с рефлексиями лирического субъекта о протекании времени и неизбежности смерти. В стихе Марины Цветаевой (*Август*, 1917) астры, как один из знаков позднего лета, служат, наряду с виноградом, рябиной и яблоком, выражением расцвета, полноты природы и жизни. Зато Осип Мандельштам (*Я пью за военные астры...*, 1931), придает им совсем новый смысл: «*военные астры* (либо астры, которыми провожали уходивших на войну 1914 г.; либо ‘старорежимные’ эполеты, [...], либо то и другое одновременно) – амбивалентное и вызывающее совмещение ‘плохого’ и ‘хорошего’: война (да еще империалистическая) представлена цветами; узорчатый цветок» (Жолковский n.d.). Игорь Чиннов также видел в них эполеты, «[...] т. е. символ, так называемой, ‘военщины’, символ ‘капиталистический’, западный. Ведь у советских маршалов, при всей ошеломляющей нарядности их мундиров, эполетов нет» (Чиннов 1967, 135). В свою очередь Зара Минц пишет: «Астры военного августа – одно из воспоминаний о высоком мире молодости, который сохранил ценность для позднего Мандельштама» (Минц 2004, 316).

поведения героев обоих произведений. У Толстого участие в панихиде воспринимается друзьями покойника как «скучная обязанность», особенно репрезентативен в этом отношении Шварц:

Один вид его говорил: инцидент панихиды Ивана Ильича никак не может служить достаточным поводом для признания порядка заседания нарушенным, т. е. что ничто не может помешать нынче же вечером шелконуть, распечатывая ее, колодой карт, в то время как лакей будет расставлять четыре необожженные свечи; вообще нет основания предполагать, чтобы инцидент этот мог помешать нам провести приятно и сегодняшний вечер (Толстой 1936, 64).

Поведение Шварца представлено как норма, обязывающая в высших кругах, и обличается писателем как глубоко безнравственное. Герои стихотворения, хотя ведут себя приличнее («молилились, поплакали, слезы снова набегали»), также не способны полностью приобщиться к тайне смерти, машинально совершают обряд, значение которого им недоступно. Конклюзия Лахман та же, что и Толстого, сводится к непостижимости смерти, однако последствия этой мысли иные. Писатель разоблачает участников панихиды, осуждает их за эгоизм и лицемерие, за неумение понять фундаментальную закономерность бытия. Лахман не обвиняет людей за неуместное поведение, видя в нем проявление иного закона – торжества жизни над смертью. Вот почему характеристика персонажей дается в более мягких тонах:

[...] Почувствовал внезапно каждый
Прилив каких-то новых сил,
Необъяснимый голод, жажду,

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

И, удаляясь от могил,
В душе бранил себя за спешку,
Обманывал себя, что сыт,
И гнал невольную усмешку,
Испытывая стыд... [...]

Связь поэзии Лахман с русской классической литературой приобретает также форму архитектстуальности, понимаемой как «способность текста в силу воспроизводимого характера тех или иных его структурно-семантических единиц актуализировать ‘память жанра’ [...], его признаки, как и опосредованно (по принципу метонимии, синекдохи) признаки тех текстов, которые его воплощают, в которых он проявляется» (Лошаков 2010, 27). Архитекстуальность была существенной особенностью литературы первой волны, присущий ей эстетический консерватизм способствовал развитию «памяти литературных жанров» (Erlл & Nünning 2005). Знание жанровых конвенций помогало эмигрантам общаться с реципиентом «на основе [...] общего духовно-культурного опыта, общих (фоновых) знаний об определенном типе дискурсивной коммуникации [...]» (Лошаков 2010, 28).

Упомянув в этом контексте *Терцины*, обратим внимание на иной пример архитектстуальности, стихотворение *Серебряная пыль* из второй книги стихов Лахман, соотносящееся к жанру баллады и к двум его аксиологически значимым образцам – *Светлане* и *Людмиле* Жуковского. В основу стиха Лахман легло изображение путешествия лирической героини на родину, за одну ночь совершенного автомобилем, за руль которого садится лунный луч. Вовлечение в центр стиха одного, при этом нереального события, подчеркнутая сюжетность лирического монолога, таинственный колорит изображаемого, а также второстепенные признаки стиха: его объем, выходящий за пределы лирического

стихотворения (64 строки) и повторение фразы «Летит, летит автомобиль»⁷ как рудиментарной формы рефрена, – все эти свойства позволяют воспринимать *Серебряную пыль* как трансформацию излюбленной романтиками баллады. В свою очередь мотив фантастического путешествия роднит текст Лахман с двумя архитектстами Жуковского. Мотивировка ночной поездки другая, чем в *Светлане* и *Людмиле*, иное тоже средство транспорта, но в обстоятельствах и цели странного путешествия намечаются совпадения. Оно совершается ночью (во всех произведениях подчеркивается роль лунного, серебряного света), героини за очень короткое время преодолевают огромное расстояние (у Лахман это перемещение из «прибранных полей чужбины» на родную Украину), дистанцию и быстроту перемещения в физическом пространстве отражают мелькающие перед глазами женщин пейзажи и рефрен (у Жуковского: «едем, едем» (Жуковский 2008, 12-13), у Лахман – «Летит, летит автомобиль»). Схожа и цель поездок – это осуществление мечтаний о счастье (брак с излюбленным – возвращение в родной дом). Важно и то, что нереальность повествования объясняется – в случае Светланы и ее наследницы-эмигрантки – поэтикой сна, с той разницей, что модель Жуковского «Несчастье – лживый сон, счастье – пробуждение» (Жуковский 2008, 38) заменяется обратной оппозицией: сон о желаемом возвращении в Россию не может осуществиться, он противопоставлен горькой эмигрантской яви. Как и поэт-«балладник» Лахман воспевает

⁷ Образ автомобиля, как артефакта, наделенного магическим потенциалом, появляется также в стихотворении Ходасевича *Автомобиль*. Машина вовлекается в нем в идею двоемирия. Во фразе «Летит, летит автомобиль» Лахман почти буквально повторяет строку Ходасевича «Другой, другой автомобиль» (Ходасевич 1989, 144), совпадение обоих произведений увеличивается также за счет одинакового метрического размера (четырёхстопного ямба с перекрестной рифмовкой).

трагическую и великую силу любви, но переламывает ее сквозь опыт изгнания, делая объектом чувства не другого человека, а потерянную родину.

В лирической системе поэтессы есть и интересные примеры паратекстуальных связей, выраженных эпиграфами. Лахман употребляет их редко (в семи стихотворениях), но все они взяты из творчества русских и европейских культовых имен: Гумилева, Тютчева, Гете, Платона, а также Набокова, ставшего классиком на глазах современников, и Эдмона Арокура, сегодня немножко забытого, но на рубеже XIX и XX веков широко известного французского поэта и писателя, одного из первооткрывателей жанра научной фантастики во Франции, который однако привлек внимание поэтессы не своими рассказами, а афоризмом «Partir, c'est mourir un peu» (Haraucourt 1891, 12) из стихотворения *Рондель прощания (Rondel de l'adieu, 1891)*. Он применяется поэтессой в подлиннике и переводе на русский язык («Уехать значит – умереть немного»). Лахман снабжает свои стихи также и другими крылатыми фразами, бытующими в коллективной культурной памяти («Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!» Гете, «Время – подвижный образ вечности» Платона,⁸ «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые» Тютчева (Тютчев 2008, 73)). Пользуясь как их сильной позицией, диктуемой обособленностью от главного текста и коммуникативной завершенностью, так и их афористической насыщенностью, Лахман вводит их в семантическое пространство стихотворений чаще всего в качестве контраргумента для собственных рефлексий, сопоставляет их с личным опытом и противопоставляет им свою точку зрения.

⁸ Ср. эту фразу в переводе С.С. Аверинцева: «Поэтому он замыслил сотворить некое движущееся подобие вечности; устроив небо, он вместе с ним творит для вечности, пребывающей в едином, вечный же образ, движущийся от числа к числу, который мы назвали временем» (Платон 1994, 439-440).

Между цитатой а стихом строится, таким образом, диалог двух равноправных собеседников-оппонентов, у каждого из которых есть своя смысловая позиция.

Репрезентативно в этом отношении стихотворение *За неделей тихо тянется неделя...* (1949), к которому поэтесса подобрала пассаж «Муза Дальних Странствий обнимала...» из стихотворения Гумилева *В этот мой благословленный вечер...* (1917):

За неделей тихо тянется неделя
И, быть может, годы мирно здесь пройдут.
В комнате безличной, в комнате отеля
Я создать стараюсь свой былой уют.

Разложила книги, вынула портреты
И накрыла пледом старенький сундук
С новою надеждой, с песней недопетой
О конце скитаний, о конце разлук.

Равнодушны стены, но смеются вещи,
Вылез из-под пледа красочный ярлык.
Музы Дальних Странствий слышу голос вещей...
У вещей лукавых свой живой язык.

Сигнализируемый эпитафией образ Музы вводится непосредственно и в лирический монолог, причем упоминается в нем в перевернутом виде. В лирике Гумилева он был сопряжен с мотивами путешествий и завоеваний. Муза призывала лирических героев совершать далекие экспедиции, бросать вызов неизвестному и покорять новые уголки земного шара. Лахман рисует ее иначе: не как покровительницу смелых конкистадоров, а как спутницу бездомной и

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

усталой беженки, стремящейся безличную комнату отеля сделать эрзацем дома. Эти попытки напрасны, превращение чужого пространства в свое место не совершается, а намекаемый образом Музы мотив гумилевских путешествий уступает место некончающимся скитаниям. В стихотворении выражен эмигрантский опыт Лахман, выброшенной великой историей из прежнего, бытийного и бытового, контекста, поставленной перед лицом распада привычных основ жизни.

На явной полемичности основано также стихотворение *В этой жизни, грозно непохожей...* (1950), предваренное сентенцией из *Цицерона* (1829) Тютчева «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...»:

В этой жизни, грозно непохожей
На надежды юности моей,
Что-то есть значительней и строже
Беззаботности прошедших дней.
Но так трудно избежать тревоги
И глядеть доверчиво на мир
В час, когда неласковые боги
Приглашают разделить их пир,
Расточают странные подарки...
В сердце, как за окнами, темно.
Не могу поднять бездумно чарки —
Пахнет кровью крепкое вино.

В стихе Тютчева властвует логика возвышения человека к «олимпийской» точке зрения на исторические события, звучит мотив постигания мирового зрелища *sub specie aeternitas* (Толстогузов 2004, 106). Эта мысль

дезауируется Лахман как неверная и неприемлемая. Умозрительной рефлексии поэта, задрапированной в античный костюм, Лахман противопоставляет индивидуальные аргументы, что обозначается употреблением личных местоимений и глагольных форм («надежды юности моей», «не могу поднять чарки»). Спор проникает глубоко в ткань ее стихотворения и входит в образ пира богов, на котором поэтесса, подражая предшественнику, строит монолог. Изображение пира основано на ряде семантических сдвигов и смысловых переоценок. Тютчев воспринимает возможность участвовать в празднестве с радостью, видит в ней привилегий, возвышение смертного человека до уровня «небожителя». Лахман отвергает ее как обременительную, травмогенную обязанность. Тютчевское счастье в ее стихе заменяется тревогой и недоверием, «всеблагие» названы «неласковыми богами», «высокое зрелище», на которое с интересом смотрит герой Тютчева, у Лахман нельзя разглядеть из-за темноты. Иной также завершающий оба текста образ чаши – герой Тютчева пьет из нее бессмертье, героиня Лахман не в состоянии поднять чарку, причем ее содержимое это «крепкое вино», которое пахнет кровью. В этой чувственной детали, подразумевающей чье-либо страдание и смерть, лишенной магических возможностей нектара, оборачивается как отвлеченная и обобщающая тютчевская картина «кровавого заката звезды Рима» (Тютчев 2008, 73), так и заданный всем его текстом мотив бессмертия. Стихотворение Лахман задумано и построено как возражение Тютчеву. Пережив три войны – две мировые и гражданскую на родине –, две эмиграции – из России в Европу, и из Европы в Америку –, словом, посетив сей мир в его минуты роковые, поэтесса испытывает не счастье, а изнеможение.

Диалогизирующей функцией эпиграфа Лахман воспользовалась и в недатированном стихе *Мгновение*. Взяв к нему восклицание гетевского Фауста

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

«Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!», при этом в варианте данном Александром Яхонтовым,⁹ поэтесса спорит с выраженным в нем желанием остановить время в момент наивысшего счастья. Не обольщается такой перспективой, видя в ней опасность застоя. Любопытно, что для возражения Гете Лахман выбрала сцену брака, за которым утвердилась унаследованная от патриархатной модели общества репутация самого заветного события в женской жизни, основного модуса самореализации женщины. Поэтесса обыгрывает архетип счастливой невесты, в стихе ее образ дан в ироническом виде, так как лирическая героиня, в подвенечной фате, с букетом вечно свежих, невянущих цветов, похожа на куклу. Заданный этим сравнением мотив мертвенности распространяется и на изображенную действительность произведения, которая застыла в мгновение:

[...] Словно куклы, стоим перед входом в музей
Восковых отражений людей.
Но протянута нить через горечь потерь
[...] Мы прикованы здесь. Непреступен порог.
Никуда, даже в горести, нет нам дорог...
И терзает меня – меж летящих мгновений –
Этот миг вне земных измерений.

⁹ Приведенная поэтессой цитата происходит, на самом деле, из стихотворения Александра Яхонтова, второстепенного поэта и первоклассного переводчика XIX века, который многократно обращался к творчеству Гете, «жил и мыслил» ассоциациями с образами *Фауста*» (Вершинина 2013, 96). В стихотворении Яхонтова *Genio loci* (1849) немецкий оригинал, «Verweile doch! Du bist so schön!», подвергся творческой трансформации (Житомирская 1972, 490), и в таком виде вошел в обиход как цитата из драмы Гете (Алексеева 2018, 163):

[...] Не испытай грядущего напрасно,
Мимолетящим благом дорожи
И, на лету схватив его, скажи:
«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» (Алексеева 2018, 163).

В поэзии Лахман есть и примеры «утвердительной паратекстуальности», когда эпитафия приводится не для полемики, а для подтверждения или иллюстрации поэтической собственной мысли. На приеме общности своего и чужого голосов построено стихотворение *Да, почти каждый день к нам приходит лето...* (1947), снабженное эпитафией на английском языке: “Summer did happen almost every year... (that mysterious ‘almost’ was singularly pleasing...)” Это сокращенная фраза из первого англоязычного романа Набокова *The Real Life of Sebastian Knight* (1941).¹⁰ Диалогическая природа стихотворения выражается на уровне лексики и синтаксиса. Произведение начинается строкой, конструкция которой, в том числе прежде всего утвердительная частица «да», придает ей характер непосредственного ответа на только что прозвучавшее замечание Набокова:

Да, почти каждый год к нам приходит лето,
Не ошиблась, сказав «почти»:
Не забуду, что раз – так неожиданно – где-то
Затерялось оно в пути.
И на майских лугах пожелтели травы,
Не раскрывшись, увяли цветы. [...]
Обещал ты зимой, что вернешься летом.
Пусть напрасно тебя ждала,
Верю, нет ни вины, ни измены в этом:
Просто осень весной пришла.

¹⁰ “Yes, I was right, spring and summer did happen in Cambridge almost every year (that mysterious ‘almost’ is singularly pleasing” (Nabokov 1964, 41). В переводе С. Ильина на русский язык: «Да, тут я прав, весна и лето случались в Кембридже почти ежегодно (это загадочное ‘почти’ было на редкость приятным)» (Набоков 2004, 64).

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

Ощущение обмена репликами поддерживается в дальнейшей части стихотворения разговорностью интонации («Не забуду, что...») и самой тематикой. Произведение Лахман – это вариация на тему набоковского «almost» (почти). Незначительная ремарка, которой в повествовательной канве романа не придается особенная знаковая роль (она высказана попутно, как одно – при этом не самое главное – из многочисленных воспоминаний героя), в поэтической миниатюре возведена в ранг центрального художественного мотива, вокруг которого строится система образов, пейзажных и эмоциональных, поскольку в стихе развивается и любовная линия. Лето, которое «затерялось в пути», становится природным эквивалентом отсутствия возлюбленного и вызванного им душевного смятения лирического субъекта.

Данный выше анализ стихотворений Лахман позволяет сделать вывод о том, что интертекстуальные ссылки исполняли в ее поэзии несколько функций. Так, обращение к русской и европейской литературной классике стало инструментом заявления поэтессы о своей эстетической позиции, сообщения о культурных ориентирах. Благодаря интертекстуальным ссылкам поэтесса позиционировалась на литературном рынке русской диаспоры как продолжательница литературной традиций. На фоне публикаций поэтов-эмигрантов второй волны, иногда грешащих недоброкачественной «советчиной», стихотворения Лахман выделялись соблюдением правил высокой поэзии, что не ускользнуло от внимания критики. Владимир Ильяшенко по поводу *Пленных слов* писал: «[...] этим сборником [...] было еще раз доказано, что никакой необходимости в искажении [русского языка] «маяковщиной» не было [...]» (Левинг 2006), а Юрий Терапиано в композиционной стройности и ясности стихотворений второй книги усматривал дань акмеизму и неоклассицизму (Левинг 2006).

Сохраняя идейно-эстетический профиль эмигрантской литературы межвоенного времени, Лахман одновременно утверждала свою творческую индивидуальность, поскольку межтекстовые связи в ее стихотворениях носили характер не механического следования чужим приемам, а их активного продолжения и претворения. Опыт предков становился в процессе углубленной учебы не целью самой в себе, а средством к обретению собственной художественной манеры, причем ученичество происходило прежде всего на ритмическом, звуковом и стилистическом уровнях; в то время как в истолковании архетипических тем и мотивов Лахман не побоялась полемизировать с признанными классиками и высказать свое мнение. Их взгляду на извечные вопросы смерти, любви, земного бытия человека она противопоставила свою перспективу.

Сказанное касается также связей поэзии Лахман с творчеством Анны Ахматовой. Ее влияние на стихи эмигрантской поэтессы считалось критиками бесспорным, в истории женской поэзии русской диаспоры Лахман имеет свое место именно как «поэтесса школы Ахматовой» или – с меткого определения Юрия Левинга, употребленного им в заглавии его статьи – как «Ахматова русской эмиграции» (Левинг 2006). Оба эти названия построены на принципе иерархичности и наследственности в литературном плане (не в биографическом – поэтессы принадлежали к одному поколению, Ахматова была всего на несколько лет старше Лахман), оба предполагают некую подчиненность, которая, однако, не укладывается в упрощающую вопрос схему влияния – подражания, тем более не имеет ничего общего с эпигонством. Наоборот, критики, замечая присутствие поэтики Ахматовой в композиционной стройности и ясности лирических монологов Лахман, в ее пристрастии к уподоблению стихотворений эпическим миниатюрам, с четко выделенной в них

фабулой (Левинг 2006), в разговорных интонациях и частом употреблении образов обиходных вещей, «[...] становящихся ‘опорой лирической памяти’» (Крейд 2001), подчеркивали в то же время способность Лахман претворять по-своему поэтическую интонацию Ахматовой, придавать чужому слову свой оттенок, писали о «вдумчивом подражании» и «усвоении метода» (Левинг 2006).

В случае литературного знакомства с Ахматовой присущая Лахман полемичность достигла апогея в стихотворении «*О ней стихи навзрыд не сочиняем*»... (1963), написанном по поводу *Родной земли* (1961) Ахматовой. Явно полемический характер выступления Лахман сигнализировался сообщением, предшествовавшим основному тексту: «Ответ на стихотворение Анны Ахматовой *Родная земля*» (Левинг 2006). Затем он задавался самим тоном высказывания, которое начиналось мощным аккордом: цитатой из *Родной земли*, приводимой в неизменном виде и взятой в кавычки, но переосмысленной, отраженной в зеркале собственного эмигрантского опыта. Таким образом сразу же, с первой строки, возникало пространство диалога. Сопоставим оба отрывка:

В заветных ладанках не носим на груди,	«О ней стихи навзрыд не сочиняем»
О ней стихи навзрыд не сочиняем,	И в наших снах ее благословляем,
Наш горький сон она не берedit,	Но в ладанках не носим на груди.
Не кажется обетованным раем. [...]	Зачем? Она у нас – в сердцах. [...]
(Ахматова 1989, 210)	(Лахман n.d.)

Архитектоника дальнейшей части стихотворения Лахман строилась на том же принципе зеркала: поэтесса, повторяя за Ахматовой ключевые для ее текста образы (грязь на калошах, хруст на зубах, прах), ставила их в новое словесное окружение, что меняло их эмоциональную окраску и смысл:

JOLANTA BRZYKCY

[...] Да, для нас это грязь на калошах, Да, для нас это хруст на зубах. И мы мелем, и месим, и крошим Тот ни в чем не замешанный прах [...].	[...] Болея и сгибаясь под тяжелой ношей, Мы помним хруст в зубах ее песка, И грязь и снег на маленьких калошах...
(Ахматова 1989, 211)	(Лахман n.d.)

«Ни в чем не замешанный прах» превратился у Лахман в «недостижимый и драгоценный», а калоши снабдились значительным эпитетом («маленькие»), который, равно как и упоминание персонификации родины-матери и чужбины-мачехи, смягчило приподнятый, официально торжественный пафос патриотических слов Ахматовой более человеческой перспективой (эмигранты как покинутые дети жестокой матери), и одновременно породило реминисценции с глубоко укоренившимся в русской поэзии архетипом России-матери:

[...] Но ложимся в нее и становимся ею, Оттого и зовем так свободно – своею.	[...] Когда в чужую землю ляжем Что нам не мачеха и не родная мать. Но мать отвергла нас и ныне далека [...]
(Ахматова 1989, 211)	(Лахман n.d.)

Лишь обвинение эмигрантов в предательстве («Не делаем ее в душе своей предметом купли и продажи» [Ахматова 1989, 210]) Лахман оставляет без ответа, будто она не в состоянии оттолкнуть беспардонную атаку Ахматовой и противопоставить ей свой аргумент («А ваших слов о ‘Купле и продаже’, / Признаться, не могу понять»). В этом мнимом бессилии есть, однако, скрытая энергия: упрек Ахматовой столь абсурден, что не воспринимается как аргумент в споре.

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

В завершении стиха Лахман признает за собой и всеми эмигрантами, от имени которых выступает, право считать самих себя детьми России: «А мы, рожденные и вскормленные ею / Мы смеем звать ее, как вы, – своею».

Поэтическая конфронтация Лахман с предшественниками происходила, за исключением Ахматовой, в рамках определенной гендерной системы русского зарубежья, с укорененными в ней, часто стереотипичными социокультурными представлениями о маскулинности и феминности и соответствующими им моделями речевого поведения. Как это убедительно показала в своей статье Ольга Демидова, литература и литературная жизнь первой волны русской эмиграции имели в целом патриархатный характер. Поскольку редакторами, издателями и ведущими критиками периодических изданий в эмиграции были мужчины, «[...] в диаспоре не сложилось ни формальной, ни неформальной сферы собственно женской литературной коммуникации, [...] женщины-авторы были вынуждены применяться к мужской сфере, в которой существовали» (Демидова 2000, 206). Маскулинность эмигрантской литературы, с одной стороны, сказывалась на восприятии женских произведений, которые оценивались с мужской точки зрения и сопоставлялись с мужским каноном, следовательно – дискредитировались как дилетантские и недостаточно профессиональные (Демидова 2000), с другой стороны – заставляла молодых писательниц и поэтесс применять разные творческие стратегии успеха (Демидова 2008).

Гендерное самосознание стало существенным конструктом культуры русской диаспоры, оказывающим сильное влияние и на ее литературу, творческую активность его участников и участниц, содержание и форму художественных произведений. Их тематика, стиль и языковая организация располагалась на шкале, полюсами которой были оппозиционные техники

JOLANTA BRZYKCY

письма: мужское и женское. Несмотря на неоднозначность термина «женское/феминное письмо» (*l'écriture feminine*) (Сорокина & Середа 2018; Воробьева 2013), некоторые его признаки – как тема беременности, материнства, старения женского тела – легкоопознаваемы и они свойственны поэзии Лахман. Интертекстуальная практика сыграла в ее феминном письме не последнюю роль. Поэтесса входила в диалогический контекст с признанными художниками-мужчинами, и отрешилась от выраженного в их текстах маскулинного взгляда. Не пожелав идентифицировать себя с мужской перспективой и подчиниться патриархатному дискурсу, который позиционировался как общечеловеческий, она противопоставила ему свой женский опыт. Интертекстуальные ссылки Лахман на тексты мужского мейнстрима отличаются четким полемическим началом, стремлением низвергать мужские истины и оспаривать традиционные устои. Таким образом, отражая традиционализм поэтики Лахман, в то же время они стали способом выражения «инаковости женского сознания» (Охотникова 2002, 274).

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева, Ирина, 2018: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился...».

Где же очутился сегодня художественный переводчик?, in: *Миры литературного перевода. IV Международный конгресс переводчиков художественной литературы (Москва, 8-11 сентября 2016 г.). Т. II: Переводчик: тонкости ремесла (материалы тематических семинаров)*, Москва: АНО Институт перевода, pp. 160-168.

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

- Ахматова, Анна, 1989: *После всего: В 5 книгах*, предисл. Тименчик, Роман, сост. и прим. Роман, Тименчик, Поливанов, Константин, Москва: Изд-во МПИ.
- Бобрицких, Людмила, 2017: 'Женские образы в лирике Н. Гумилева: опыт типологии', *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: филология. Журналистика*, 4, 19-23.
- Вершинина, Наталья, 2013: 'Гете в прочтении А.Н. Яхонтова', *Вестник Псковского государственного университета*, 3, 91–99.
- Воробьева, Светлана, 2013: 'Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект)', *Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия Филология. Журналистика*, 13/4, 87-91.
- Гаспаров, Михаил, 2004: *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва: КДУ.
- Гумилев, Николай, 1999: *Полное собрание сочинений в десяти томах, Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914-1918)*, Москва: Воскресенье.
- Демидова, Ольга, 2000: 'Эмигрантские дочери и литературный канон русского зарубежья', in: *Пол. Гендер. Культура: немецкие и русские исследования*, Москва: РГГУ, Т. 2, pp. 205-219.
- Демидова, Ольга, 2008: 'Писательницы русской эмиграции: дважды Другие', in: *Symborska-Leboda, Maria; Gozdek, Agnieszka (ред.), Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI w.*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 315-329.
- Еременко, Елена, 2012: 'Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе', *Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем*, 6, 130-140.

- Житомирская, Зинаида, 1972: *Иоганн Вольфганг Гете. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1789–1971*, Москва: Книга.
- Жолковский, Александр, n.d.: «Я пью за военные астры...», <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib31> [accessed 18/08/2023]
- Жуковский, Василий, 2008: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах, Т. 3: Баллады*, Москва: Языки славянских культур.
- Кочубей, Юрий, n.d.: «Дуновение Серебряного века (Вступительное слово)», <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html> [accessed 20/07/2021]
- Крейд, Вадим, 2001: «Лахман Гизелла Сигизмундовна (1895-1969)», *Новый исторический вестник*, 5, <https://cyberleninka.ru/article/n/lahman-gizella-sigizmudovna-1895-1969/viewer> [accessed 17/08/2023]
- Кузьмина, Наталья, 2004: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва: Едиториал УРСС.
- Кузьмина, Светлана, 2009: *История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века. Учебное пособие*, Москва: Флинта-Наука.
- Лахман, Гизелла, n.d.: «Избранная поэзия», <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html> [accessed 20/08/2023]
- Лахман, Гизелла, 1952: *Пленные слова. Стихи*, Нью-Йорк: Издание Кружка русских поэтов в Америке.
- Лахман, Гизелла, 1965: *Зеркала. Вторая книга стихов*, Вашингтон: Victor Kamkin Inc.
- Левинг, Юрий, 2006: «Ахматова» русской эмиграции – Гизелла Лахман», *Новое литературное обозрение*, 5, 164-173, <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/ahmatova-russkoj-emigraczii-gizella-lahman.html> [accessed 14/08/2023]

- Леденев, Александр, 2001: 'О некоторых тенденциях стилового самоопределения в русской литературе первой волны эмиграции', in: Skrunda, Wiktor (ред.), *Studia Rossica XII: Literatura rosyjska na rozdrożach XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo „Studia Rossica”, pp. 99-115.
- Лошаков, Александр, 2010: 'Архитекстуальные отношения в повести Михаила Попова «Славянская тризна»', *Acta Polono-Ruthenica*, XV, 27-42.
- Минц, Зара, 2004: in: Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в трех книгах, кн. 3: *Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб, pp. 314-316.
- Набоков, Владимир, 2004: *Собрание сочинений американского периода в пяти томах, Т. I*, Санкт-Петербург: «Симпозиум».
- Николюкин, Александр (ред.), 2001: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва: НПК «Интелвак».
- Охотникова, Светлана, 2002: 'Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики', in: *Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе, ч. 2: История, социология, язык, литература*, Иваново: Издательство ИВГУ, pp. 273-279.
- Платон, 1994: *Собрание сочинений в четырех томах, Т. 3*, Москва: Мысль.
- Пьеге-Гро, Натали, 2008: *Введение в теорию интертекстуальности*, перевод с французского Косиков Г., Лукасик, В., Нарумов, Б., Москва: Издательство ЛКИ.
- Сорокина, Ирина; Середа, Людмила, 2018: 'Женский стиль письма: миф или реальность?', *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 3, 42-49.
- Толстогузов, Павел, 2004: '«Цицерон» Тютчева: идеологический контекст и поэтика учительного жанра', in: *Интерпретация литературного и*

культурного текста: традиция и современность. Межвузовский сборник научных статей, Биробиджан: Биробиджанский государственный педагогический институт, pp. 99-107.

Толстой, Лев, 1935: *Полное собрание сочинений в девяноста томах, Т. 5: Произведения, 1856-1859*, Москва: Художественная литература.

Толстой, Лев, 1936: *Полное собрание сочинений в девяноста томах, Т. 26: Произведения, 1885-1889*, Москва: Художественная литература.

Тютчев, Федор, 2008: «*Люблю глаза твои, мой друг...*», Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-Классика».

Фатеева, Наталья, 1998а: 'Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе', *Stylistyka słowiańska*, VII, 159-169.

Фатеева, Наталья, 1998b: 'Типология интертекстуальных связей и элементов в художественной речи', *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*, 57, 25-38.

Фесенко, Татьяна (составитель), 1966: *Содружество. Из современной поэзии Русского Зарубежья*, Вашингтон: Издательство Виктора Камкина.

Ходасевич, Владислав, 1989: *Стихотворения*, Ленинград: Советский писатель.

Цимборска-Лебода, Мария, 2018: 'Между билингвизмом и интертекстуальностью (чужое слово как подтекст). От Бердяева до Газданова', *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N. Educatio Nova*, 3, 159-174.

Чагин, Алексей, 1998: *Расколота лира. Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-1930-е годы*, Москва: Наследие.

Чиннов, Игорь, 1967: 'Поздний Мандельштам: некоторые образы в его поэзии', *Новый Журнал*, 88, 125-135.

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF GISELLA LAKHMAN

Щедрецов, Александр, n.d.: 'Русские терцины (К проблеме жанра. Стихотворение М. Кузмина «Свежим утром рано рано...»)', <https://proza.ru/2007/09/29/289> [accessed 12/07/2021]

Эпштейн, Михаил, 1990: «*Природа, мир, тайник вселенной...*». Система пейзажных образов в русской поэзии, Москва: «Высшая школа».

Erl, Astrid; Nünning, Ansgar, 2005: 'Where literature and memory meet: Towards a systematic approach to the concepts of memory used in literary studies', *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, 21, 261-294.

Genette, Gérard, 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

Haraucourt, Edmond, 1891: *Seul*, Paris: Bibliothèque-Charpentier.

Nabokov, Vladimir, 1964: *The Real Life of Sebastian Knight*, Middlesex-Victoria: Penguin Books.

BARTOSZ OSIEWICZ

***АНГЕДОНИЯ* Янки ДЯГИЛЕВОЙ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ И
ЛИТЕРАТУРНО-МЕДИЦИНСКОМ КОНТЕКСТАХ¹**

Целью настоящей работы является изучение песни *Ангедония* (1989) русской рок-поэтессы Янки (Яны) Станиславовны Дягилевой (1966-1991) в автобиографическом и литературно-медицинском контекстах. Выдвигается гипотеза, что песня Дягилевой – автобиографична, а внетекстовый авторский опыт переплавляется в эпизодические поэтические образы, характеризующиеся особой эмоциональностью. Факты творческой биографии автора произведения создают исследовательскую перспективу для истолкования песни, являющейся средоточием скрытых авторских мыслей, чувств и переживаний. Заглавная тема болезни, в свою очередь, является ключом к пониманию философского слоя произведения. Для раскрытия идейно-художественного своеобразия песни в работе использованы методы автобиографизма, психоанализа и медицинских гуманитарных наук. Применение синкретического методологического инструментария позволило акцентировать роль новейших тенденций в современном литературоведении для процесса глубинного чтения поэтического текста. Научная новизна исследования заключается в попытке комплексного изучения песни, о которой упоминалось лишь вскользь, с учетом планов содержания и выражения.

¹ Выражаю искреннюю благодарность Роберту Лагербергу и анонимным рецензентам журнала *Australian Slavonic and East European Studies* за ценные замечания и рекомендации, а также Антони Бортновскому из Института восточнославянских филологий Университета им. Адама Мицкевича в Познани за прочтение окончательной версии статьи.

Проведенный анализ доказал, что смысл песни русской рок-поэтессы раскрывается благодаря полемике с «гедонической философской школой». Исходя из философских взглядов сторонников гедонизма, делается вывод, что Дягилева, начиная с заглавного компонента, обыгрывает концепт «анти-счастье». Заглавие песни отсылает как к философскому, так и медицинскому дискурсам. Ангедония является не только поэтической фигурой. Поэтесса заимствует медицинский термин, обозначающий отсутствие способности испытывать счастье и удовольствие, появляющееся в депрессивных заболеваниях. В песне посредством префикса «ан-» актуализируется смыслообразующая роль бинарных оппозиций. Дягилева ставит под сомнение возможность достижения счастья и обретения наслаждения. В песне отражается трагедия бытия. Поэтическая ткань произведения пропитана мотивами тления, распада, смерти. Текст песни, созданный по принципу монтажа, состоит из не связанных друг с другом образов. Они являются не столько проявлением фрагментарной поэтики рок-текстов, сколько реализацией принципов «интровертной автобиографической модели», сосредоточенной на авторской чувствительности. Одновременно поэтические образы напоминают свободные ассоциации психоаналитической процедуры. Сам творческий процесс является формой автотерапии, а художественный текст содержит симптомы болезни. Мрачная картина мира, а также суицидальный мотив в песне Дягилевой приобретают новое значение в контексте трагической смерти юной поэтессы. Им свойственна также глубокая культурно-литературная подоплека, поскольку перекликаются как с беспросветным декадентским миром отдельных представителей русского модернизма, так и художественным миром постмодернистской «чернухи» периода горбачевской перестройки.

Ключевые слова: Янка (Яна) Станиславовна Дягилева, русская рок-поэзия, чернуха, автобиографизм, психоанализ, медицинские гуманитарные науки, депрессия, психическая боль, самоубийство

Введение

В современной русской литературе особо выделяется богатый слой поэтических явлений, характеризующихся художественным разнообразием. Среди них наблюдаются и синтетические формы, объединяющие различные виды искусства. Наряду с графической поэзией, киберлирикой, прочное место занимает рок-поэзия. Одним из женских классиков этого словесно-музыкально-перформативного явления была поэтесса, певица, гитаристка и басистка – Янка (Яна) Станиславовна Дягилева (1966-1991). Ее творческая биография и литературное наследие представляют собой интересный объект для научных исследований. Уже беглый анализ этих составляющих указывает на возможные пути дальнейшего развития аналитического процесса и намечает области, нуждающиеся в реконтекстуализации, а также в уточнении и в более глубоком изучении.

Среди немногих поэтических текстов, созданных Дягилевой за ее короткую жизнь, особого внимания заслуживает песня *Ангедония* (1989). Отдельные попытки изучения этого сложного произведения предпринимались уже литературоведением (Доманский 2010: 213-227; Gancarz 2012: 109). Юрий Доманский в своей монографии *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, посвященной исследованию «русского рок-искусства» в русле литературной традиции, а также под углом зрения «внефилологических аспектов», порожденных синкретической природой словесно-музыкального явления, изучает исполнение песни *Ангедония* на Фестивале «Рок-акустика» в Череповце

в 1990 году. Рассматривая это рок-произведение как пример «синтетического текста», Доманский называет песню одной «из самых ‘трудных’ в смысловом плане песен Янки» (Доманский 2010: 214). Однако он не изучает идейной проблематики произведения, а сосредоточивается на его поэтике. Литературовед исследует метрическую структуру словесного компонента песни, чтобы «через понимание используемых в тексте приёмов приблизиться к осмыслению авторского чувства, через эти приёмы передаваемого» (Доманский 2010: 216). Итак, русский роковед «вербальное наполнение» «бумажного» текста считает существенной, однако не самой главной составляющей произведения, влияющей на его окончательный смысл. Ученый, воспроизводя ритмическую организацию «вербального субтекста», наблюдает за изменениями, проявляющимися «в звучащем тексте песни Череповецкого концерта» (Доманский 2010: 220). В итоге он приходит к выводу, что с помощью голоса поэтесса-исполнительница «выделяет те слова, которые наиболее ёмко характеризуют кризис личности в мире и кризис мира», и таким образом усиливает «эффект катастрофичности», недостаточно замечаемый на лексическом уровне (Доманский 2010: 224). Дариуш Ганцаж, в свою очередь, в пионерской в сфере польской литературоведческой русистики монографии *Rosyjska poezja rockowa* лишь вскользь упоминает важнейшие песни Дягилевой, в которых появляется мотив смерти. Среди них называет *Ангедонию*, текст которой, по мнению исследователя, становится метафорой судьбы поколения поэтессы (Gancarz 2012: 109). Художественный мир Дягилевой вызывает также исследовательский интерес отдельных славистов на Западе. Американский специалист по авторской песне и рок-поэзии – Энтони Куэлин в своей статье анализирует круг проблем, связанных с поэтикой песен русской поэтессы. Ученый вносит заметный вклад в изучение вопросов, касающихся взаимосвязей

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

между творческой личностью поэтессы, изображением авторского «я» в ее поэзии, а также взаимодействия между адресатом и адресантом в процессе литературной коммуникации. Не обходит также вниманием подробностей жизненного пути Дягилевой, особенностей музыкально-вокальной стороны ее песен, примарного характера вербальной составляющей ее текстов, а также наличия в них тем, запрещенных в официальном дискурсе, таких как насилие по отношению к женщинам и их маргинализация в советском обществе (Qualin 2003). Последний аспект заинтересовал также американскую исследовательницу Риту Сафариентс. Используя гендерный подход, включая «концепцию гендерной перформативности», разработанную философом и гендерным теоретиком Джудит Батлер, ученая анализирует музыкальные феномены советской массовой и полуподпольной культуры, а также явления российского музыкального андеграунда под углом зрения наличия в них феминности и маскулинности. Выдвигая тезис о «мужском превосходстве» в таких музыкальных жанрах, как рок, панк-рок или рэп, Сафариентс изучает эволюцию «перформативных стратегий» в творчестве женских представителей этих музыкальных направлений. Американский литературовед и культуролог позиционирует творческую личность автора песни *Ангедония* между двумя полюсами современной эстрады, олицетворяемыми советской и российской музыкальной суперзвездой Аллой Пугачевой и членами феминистского панк-коллектива *Pussy Riot* (Safariants 2022). Несмотря на исследовательский интерес к поэтико-музыкальному наследию Дягилевой и применение разнообразного методологического инструментария для его изучения, синкретический текст русской рок-поэтессы все еще нуждается в глубинном прочтении. Кроме прочего, для этого необходим соответствующий методологический подход, учитывающий философский, культурно-литературный, авто/биографический и

«медицинский» контексты этого произведения, а также принимающий во внимание результаты предыдущих исследований в данных направлениях.

Рассматривая творческую биографию Дягилевой, следует обратить внимание на некоторые особенности ее жизни и творчества. Поэтесса не унаследовала от своих родителей-инженеров любви к точным наукам. В «споре физиков и лириков» она встала на сторону последних. Поющая писательница была «падчерицей» русских акмеистов и поэтов-бардов. Благодаря месту своего рождения (город Новосибирск) и географическому пространству своей творческой деятельности она считалась одним из корифеев «сибирского рока». Поэтесса в значительной степени опиралась на бардовскую традицию, создавая вместе с Александром Башлачевым литературно-музыкальное направление, называемое «бард-роком» (Доманский 2010: 4). Во второй половине 1980-х Дягилева стала участницей группы «Гражданская оборона». Она тесно сотрудничала с фронтменом этого ансамбля – Егором Летовым, что – как совершенно справедливо замечает Антон Афанасьев – привело к возникновению творческого диалога обоих авторов (Афанасьев 2018). Дягилева была «женской изюминкой» среди русских рокеров того времени; рыжеволосой «Прекрасной дамой», ассоциирующейся с уникальным, некоммерческим явлением независимой русской культуры, которое лишь спустя несколько лет потеряет свой первоначальный характер и станет частью музыкального шоу-бизнеса. Писательница выступала также в таких группах и музыкальных проектах, как «Великие Октябри», «Коммунизм», «Закрытое предприятие», «Инструкция по выживанию». Вместе с друзьями-музыкантами, часто в «спартанских акустических условиях», она записала несколько альбомов с собственными композициями: *Не положено* (1987); *Деклассированным*

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

элементам (1988); *Домой!* (1989); *Ангедония* (1989); *Продано!* (1989); *Стыд и срам* (1991).

Дягилева прожила короткую, но насыщенную жизнь. Сравнительно небольшое поэтическое наследие рок-певицы получило широкое признание лишь после ее преждевременной смерти. Многие художественные тексты поэтессы – выражение юношеского бунта. В песне *Как жить* (1987) экзистенциальные вопросы, волнующие молодое поколение, встречаются с саркастическими самоответами, подчеркивающими ведущую роль партии в организации жизни граждан Советского Союза. В ней можно также услышать отголоски пророчеств Евгения Замятина из романа *Мы* (1920, иностранное издание 1924, советское издание 1989) и ощутить силу нарастающего протеста, вызванного репрессивной политикой несвободного государства. Поэтесса не обходит молчанием темы, актуальные в период перестройки. Прогрессирующий процесс распада советской империи и сопутствующие ему общественные настроения Дягилева изображает с помощью метафоры горящего дома (*Гори, гори ясно*, 1988). Точно так же в идейном плане, однако более тонко в плане выражения, запечатлел эту тему классик «деревенской прозы» Валентин Распутин в своей повести *Пожар* (1985). В отличие от своего сибирского «земляка», Дягилева смело иронизирует, высмеивая «рабочий народ». Ее издевательство, как отмечает польский славист Дариуш Ганцаж, вырастает из горькой правды о советской реальности (Gancarz 2009: 10). В творчестве поэтессы присутствует также тема войны (*Берегись*, 1987; *На дороге пятак*, 1990; *До Китая пешком рукой подать...*, 1991), завуалированная в интертекстуальной отсылке к рассказу Леонида Андреева *Красный смех* (1904). Помимо ненавязчивых переключек с внетекстовой действительностью, автор ссылается также на русский фольклор (Мутина 2000; Мюллер 2017). Она

использует поэтику детских считалок и стишков (*На дворе трава, на траве дрова...*, 1987).

Дягилева затрагивает также тему детства, глубоко укоренившуюся в русской литературной традиции. Однако у поэтессы она имеет пессимистический оттенок. В песне *Я стерженю* (1988) процесс взросления и старения вызывает у лирического субъекта чувство ярости и сожаления. Взрослая жизнь становится проклятием, позволяющим осознать трагизм убегающего времени. На уровне поэтики произведения это впечатление усиливается многочисленными повторами и темпоральными выражениями. Детство, от которого остались только «разбитые коленки», является безвозвратно потерянным периодом. Подобно чеховским героям, лирический субъект Дягилевой может лишь пассивно принять такое положение вещей. В изобилующей фольклорными мотивами песне *Выше ноги от земли* (1990) автор деконструирует сказочный мир детства: «Только сказочка хуевая / И конец у ней неправильный – / Змей Горыныч всех убил и съел. // Обманули дурачка / Обманули дурачка» (*Поэты русского рока...* 2005: 280).

Стихи Дягилевой переполнены трагизмом бытия. Кольцевая композиция песни *Печаль моя светла* (1985) и ее нецензурная лексика призваны усилить чувство отчаяния, испытываемое лирической героиней, а также дать понять адресату отнюдь не самое хорошее психическое состояние автора. Внимательный читатель/слушатель текстов Дягилевой легко распознал отдельные симптомы ее прогрессирующей депрессии. Дефицит солнца, бесцельное существование в советском раю, смерть близких — все это приводило к постепенной утрате радости от жизни и уж точно не помогало устранить возможные нарушения нейротрансмиссии серотонина. «Дефицит

удовольствия и мотивации»² (Treadway, Zald 2011) также можно найти в тексте песни *Ангедония* (1989). Юрий Доманский – основоположник филологического роковедения, рассматривающий поэтический текст наряду с музыкальным сопровождением и исполнением как одну из составляющих синтетического рок-произведения, – утверждает, что аудиопрочтение песни не оставляет сомнений в том, что «там уже не только депрессия, а какое-то более ‘крайнее’ состояние: кризис, надрыв, психоз» (Доманский 2010: 216).

Тишина, мрак, холод, безысходность, апатия, неподвижность, самоубийство, «охлаждающие реки и ледяные ноги», «рай без веры и ад без страха» составляют поэтические мотивы словесно-музыкальной композиции *Классический депресняк* (1987). Суицидальные мотивы, в свою очередь, появляются в таких произведениях, как *Особый резон* (1987); *Ад-край* (1987); *По свинцовому покою глубины моей...* (1988); *Рижская* (1988). «Ее [Дягилевой – примечание автора статьи] песни, – пишет Александр Кушнир, заполняла бездна боли и трагической печали. Это было одно бесконечное страдание за всех, кто не может выжить ‘здесь и сейчас’, оплакивание тех, кто решился встать на извилистую тропинку, заканчивающуюся ‘трамваем до ближнего моста’. Воплощенный в музыке ‘детектор лжи’, проверка всех и каждого на человечность, на способность сопереживать чужому горю, на способность понять и помочь» (Кушнир 2003: 291).

К сожалению, Дягилева не смогла спасти саму себя. Майские праздники на даче закончились гибелью поющей поэтессы в бурном течении реки Ини, являющейся притоком Оби. Превратившись в русалку, несостоявшаяся выпускница Новосибирского института инженеров водного транспорта своими

² Здесь и дальше цитаты приводятся в переводе автора статьи.

песнями усыпляла последующих слушателей. В произведении *Придет вода* (1990) лирический субъект, являющийся рыжеволосой девушкой, «спящей», когда «придет вода», напоминает трагически погибшую рок-поэтессу, разделившую судьбу «бедной» Лизы Николая Карамзина и черкешенки Александра Пушкина. Не нуждается в комментариях последнее лаконичное стихотворение *Торопился...* (1991), которое я приведу здесь целиком: «Торопился – / Оказался. / Отказался – / Утопился. / Огляделся – / Никого» (*Поэты русского рока...* 2005: 370). Она оставила после себя стихи и тексты песен, которые печатались, между прочим, в сборнике *Русское поле экспериментов* (1994), в одном из томов монументальной антологии *Поэты русского рока* (2005), а также в поэтических сборниках *30 песен Янки Дягилевой* (2002); *Выше ноги от земли (сборник)* (2018). Посмертно были выпущены музыкальные альбомы *Стыд и срам* (1991); *Не положено* (1992); *Я оставлю еще пол-королевства* (1992); *Столетний дождь* (1993); *Только лучшие песни* (2004).

Для изучения песни *Ангедония* следует привести вербальный компонент синкретического текста:

Короткая спичка – судьба возвращаться на Родину
По первому снегу, по рыжей крови на тропе
Жрать хвою прошлогоднюю горькую горькую горькую.
На сбитый затылками лед насыпать золотые пески
Святые пустые места – это в небо с моста,
Это давка на транспорт, по горло забитый тоской
Изначальный конец
Голова не пролазит в стакан

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

А в восемь утра кровь из пальца – анализ для граждан
Осевшая грязь, допустимый процент для работ
Сырой «Беломор» елки-палки дырявые валенки
Ножи в голенищах и мелочь звенит звенит звенит
А слепой у окна сочиняет небесный мотив
Счастливый слепой учит птичку под скрипочку петь
Узаконенный вор
Попроси – он ключи оставляет в залог

Ангедония – диагноз отсутствия радости
Антивоенная армия, антипожарный огонь
Сатанеющий третьеклассник во взрослой пилотке со звездочкой
Повесил щенка – подрастает надежный солдат
А слабо переставить местами забвенье и боль?
Слабо до утра заблудиться в лесу и заснуть?
Забинтованный кайф
Заболоченный микрорайон

Рассыпать живые цветы по холодному кафелю
Убили меня – значит надо выдумывать месть
История любит героев, история ждет тебя
За каждым углом с верным средством от всех неудач
Как бы так за столом при свечах рассказать про любовь
Как бы взять так и вспомнить что нужно прощенья просить
Православная пыль
Ориентиры на свет – соляные столбы

Жрать хвою прошлогоднюю горькую, горькую, горькую

Ангедония (Поэты русского рока... 2005: 299-300)

Методологические основы исследования

Современное литературоведение, синтезирующее различные методологические подходы, обладает соответствующим исследовательским инструментарием для анализа синкретичных художественных текстов. К ним принадлежит песня *Ангедония*, представляющая собой одно из более интересных поэтико-музыкальных произведений русской рок-поэтессы. Литературные формы, впечатляющие жанровым разнообразием, обладают способностью ярко выразить автобиографический элемент. Среди литературных родов именно лирика характеризуется самым сильным автобиографическим началом. Собственная судьба, личные эмоции, чувства и переживания многократно становились объектом осмысления и эстетизации в поэтическом творчестве. Поэтесса фиксирует в тексте свое состояние, объединяя «внешнее» авторское сознание со «внутренней» идентичностью лирического субъекта. Избегая приемов, характерных для эпической лирики, Дягилева создает поэтический коллаж эпизодических образов, запечатлевших состояние страдающего автора. Автобиографичность песни выходит за рамки словесного текста, благодаря присутствию автора-исполнителя на других структурных уровнях рок-искусства, объединяющего музыку, литературу и перформативные практики. Поэтому перспективной методологической основой для анализа песни Дягилевой являются именно автобиографические исследования. Фрагментарность и эмоциональность текста, коренным образом отличающегося от эпического поэтического нарратива о событиях из жизни автора, отсылают к разработанной литературоведением «интровертной автобиографической модели», фокусирующей спектр внимания на способах передачи авторской чувствительности в художественном слове (Sławiński 2000: 50-51). Внелитературные биографические знания о творческом пути русской рок-

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

поэтессы вдохновляют на раздумья над природой самого поэта, обладающего «врожденной способностью к сублимации» и «нейтрализации конфликтов», а также способного достичь катарсиса благодаря творческой экспрессии (Crews 1981: 297). Фрейдизм, прочно вошедший в широкий спектр литературоведческих исследований, в центре внимания ставит бессознательные факторы, влияющие на возникновение художественного текста. Психоаналитический инструментарий дает возможность рассматривать произведение как свидетельство авторских переживаний и не/осознанных стремлений (у Дягилевой особого внимания заслуживает стремление к счастью, оказывающееся влечением к смерти). Поэзия – «экспрессионизм души», поэтому она рассматривается в качестве «психологического документа», раскрывающего самые сокровенные особенности авторского мира, а также способы и механизмы его переживания.

Подводя некоторые итоги, следует подчеркнуть, что автобиографический компонент является неотъемлемой, нередуцируемой частью любого литературного произведения. Хотя возникновение автобиографических нарративов свойственно как эпическим, так и лирическим жанрам, то именно последние по своей сути особо автобиографичны, поскольку изначально впитывают энергию авторской субъективности. Эта особенность лирики свойственна песням Дягилевой, являющимся проекцией внутренних конфликтов и переживаний. Поэтому, наряду с автобиографизмом, существенной методологической ориентацией для изучения песни *Ангедония* является фрейдизм. Среди новейших методологических направлений, адекватных для изучения словесно-музыкального сочинения Дягилевой, перспективной литературоведческой парадигмой, связанной с герменевтически ориентированным психоаналитическим методом, являются также медицинские

гуманитарные науки. Благодаря им опыт болезни пересекает границы медицинских исследований, становясь объектом художественного изображения в различных видах искусства (в том числе в литературе), а также предметом описания гуманитарными науками (Viney et al. 2015).

Итак, Янка Д., так же как в психоаналитической традиции Фрейда Анна О., создавая поэтический текст, подвергает себя «говорящей терапии» («talking cure»). Таким образом, творческий процесс поэтессы является формой автотерапии, а само произведение выполняет очищающую функцию. Такой художественный катарсис должен положительно повлиять на самого автора произведения и хотя бы в некоторой степени вернуть ему утраченную душевную гармонию (Ср. Markowski 2006: 47). Применение психоаналитического методологического инструментария даст возможность воспринять литературно-музыкальный текст Дягилевой как «проявление человеческой психики, а человеческую психику, как текст, открытый на интерпретацию» (Markowski 2006: 49). Более того, психоанализ, являющийся – как совершенно справедливо замечает Михал Павел Марковски – также герменевтикой, «поскольку он занимается интерпретацией текстов как симптомов болезни», превращается в «терапевтическую симптоматиологию», делая возможным отыскать и истолковать скрытые значения симптомов, непосредственно связанных с внутренними переживаниями больного (Markowski 2006: 54). К этому следует добавить наблюдения Вадима Руднева, касающиеся «терапии творческим выражением», разработанной русским врачом-психиатром и психотерапевтом Марком Бурно для лечения пациентов с депрессивными расстройствами. Его метод основывается на предпосылке, что «любое творчество высвобождает большое количество позитивной энергии, любое творчество целебно» (Руднев 2003: 475), поэтому больной может «начать

жить творческой жизнью, которая проявляется в самых разнообразных формах» (Руднев 2003: 476). Он в некоторой степени близок известному русскому художнику-авангардисту Павлу Пепперштейну, являющемуся одним из основателей московской арт-группы под интересным названием «Инспекция ‘Медицинская герменевтика’» и утверждающему, что «Депрессия ставит человека перед лицом полочки ‘автобиографического аттракциона’», а «Это порождает практику ‘самолечения текстом’» (Руднев 2003: 110). Эта практика последовательно осуществляется в «автобиографическом жанре», в котором Сюжете Хенке видит «акт скриптотерапии», представляющий собой попытку «через письмо» освободиться «от травматического опыта» (Henke 1998: 2; цит. по: Балина 2014: 200).

Философский и литературный контексты песни *Ангедония*

Название песни *Ангедония* вписывается в широкий философский контекст. Текст Дягилевой, в котором используется антитегический прием, отсылает к гедонической философской школе. Ее основоположником является древнегреческий философ Аристипп. Ознакомившись с учением Сократа и став его учеником, еще при жизни своего учителя он создал собственную доктрину, сутью которой является гедонизм, применяемый им на практике (Tatarkiewicz 2002: 80). Неслучайно Владислав Татаркевич называет Аристиппа «самым решительным и бескомпромиссным гедонистом в истории этики» (Tatarkiewicz 2002: 81). Польский ученый, говоря о «крайнем гедонизме» философа, выделяет его пять тезисов. Во-первых, «наслаждение является единственным добром», а «боль является единственным злом». Во-вторых, «наслаждение [...] является мимолетным состоянием» и оно длится лишь до тех пор, пока действует стимул. В-третьих, наслаждение, являющееся целью жизни, имеет «телесный характер».

В-четвертых, «наслаждение является положительным состоянием». В-пятых, виды наслаждений отличаются друг от друга лишь интенсивностью, а не качеством, поэтому одно удовольствие может быть не лучше, а только «приятнее другого» (Tatarkiewicz 2002: 81). Доктрина философа, соответствовавшая горацианскому лозунгу *carpe diem*, подвергалась изменениям. Ученики Аристиппа модифицировали его тезисы. Итак, Теодорос утверждал, что настоящим добром и жизненной целью является «постоянная радость», заменившая «мимолетное наслаждение». Рядом с «телесными удовольствиями», он вычленил также «духовные удовольствия». Гегесий, в свою очередь, «пессимизировал» удовольствия, считав, что «положительные наслаждения» недостижимы, поэтому надо стремиться к «отсутствию забот и печалей». По его мнению, достижение этой цели возможно благодаря отказу от материальных благ и почестей, а также равнодушию по отношению к жизни и к смерти. Анникерид, считавший удовольствия высшими благами, ввел качественные различия между ними. Согласно его точке зрения «высокие наслаждения» предоставляют дружба, любовь и служба родине (См.: Tatarkiewicz 2002: 82). Эти представители философской школы киренаиков создали основы для гедонической школы Эпикура. Суть его этической системы заключалась в том, что самым большим благом является счастье, понимаемое как «лучшая возможная жизнь, в которой достигается доступное человеку совершенство», и что счастье возникает, когда испытывается удовольствие; несчастьем, в свою очередь, является страдание (Tatarkiewicz 2002: 139). Как совершенно справедливо утверждает Татаркевич, основной идеей Эпикура было представление о счастье как об отсутствии страдания. Этот факт вытекал из того, что человеку по природе должно быть хорошо, а его жизнь должна быть радостью. Эпикур проповедовал культ жизни, связанный с гедонизмом

(Tatarkiewicz 2002: 139). Философ, рядом с радостью жить, выделил также «внешние наслаждения», возникновение которых связано с существованием потребностей и желанием их удовлетворить. Тем не менее, по мнению Эпикура, уровень удовольствия обратно пропорционален их количеству. Философ говорил также о двух видах удовольствий – «физических» и «духовных», не выделяя качественных различий между ними, но рекомендуя стремление к «духовным наслаждениям» (См.: Tatarkiewicz 2002: 139–140). Согласно Эпикуру, средствами достижения счастья являются добродетель и разум. Последний необходим для правильного выбора соответствующих удовольствий и управления мыслями, которые, заблуждаясь, предотвращают счастье (См.: Tatarkiewicz 2002: 140-141). Итак, согласно гедонистической этике Эпикура, «человек несет ответственность за собственное счастье и несчастье», «покой является самым совершенным состоянием человека», а «просветление ума считается единственным средством против кошмаров, нарушающих душевный покой» (См.: Tatarkiewicz 2002: 144).

В русской литературной традиции можно найти отдельные произведения, в которых авторы запечатлели свой жизненный «гедонический» опыт и собственные философские взгляды, восходящие к школе Аристиппа и Эпикура. В этом плане нельзя обойти молчанием раннее поэтическое наследие Александра Пушкина, который, несомненно, является одним из самых известных русских «гедонистических» поэтов. В стихотворении *27 мая 1819* (1819) шампанское льется рекой, а близкий автору лирический субъект с ностальгией вспоминает дружеские встречи в сопровождении Венеры с бокалами, полными вкусного вина и с трубками, набитыми ароматным табаком (Пушкин 1994: 73). Согласно Юрию Лотману такая «ритуализация быта» напоминала «шутовские ритуалы карнавала» (Лотман 1994: 364). Аналогичным

содержанием обладает также стихотворение *Всеволожскому* (1819), в котором Пушкин вспоминает своего ровесника и члена «зеленой лампы», в доме которого с «Кипридой и Вакхом», «в густом дыму ленивых трубок» кипела «в бокале опененном / Аи холодная струя» (Пушкин 1994: 93). Не иначе звучат поэтические строки *Стансов Толстому*, адресованных другу Якову, в которых – как совершенно справедливо замечает Владимир Новиков – появляется «оправдание эпикурейства» и в которых «Молодости созвучна гедонистическая, ‘наслажденческая’ философия» (Новиков 2014: 46).

Действительно, жизнь юного Пушкина впечатляла обилием телесных наслаждений, испытываемых поэтом. Неслучайно этот аспект жизни русского романтика обыгрывается в лирико-музыкальном творчестве Юрия Шевчука – коллеги Дягилевой по рок-цеху. Наглядной отсылкой к литературной традиции автора лиро-эпической поэмы *Евгений Онегин* является сочинение *Памятник (Пушкину)* (1984), обладающее емким неоднозначным заглавием, отсылающим к литературному творчеству и изобразительному искусству, а также внетекстовой биографической реальности. У Шевчука переключка с пушкинским биографическим текстом выражается словами «А мы слышали, были Вы великий / Любитель баб и крепкого вина» (*Поэты русского рока...* 2004: 27), высказанными представителями молодого поколения, увидевшими в русском романтике своего двойника и «кумира». Представляется, что такая точка зрения была чуждой самой Дягилевой, которая, несмотря на юный возраст и функционирование в среде рокеров, не идентифицировала себя с молодыми людьми, искавшими смысл жизни в наслаждениях телесного характера и лишь благодаря им пытавшимися обрести счастье. Поэтому заглавие ее песни образует также антитезу с названием музыкального сочинения *Sex & Drugs & Rock & Roll* [Секс, наркотики и рок-н-ролл] британской рок-звезды Иэна Дьюри.

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

Насыщенное гедонистическими мотивами произведение создает определенный образ говорящего субъекта, связанного с широко понимаемой западной рок-культурой и далекого мрачному по своей сути поэтическому миру русской поэтессы. У Дьюри преобладает то, что приятное, и согласно гедонистической философии считается добром, а у Дягилевой превалирует то, что причиняет боль, и в свете учений гедонистов представляет собой зло. Гедонистический принцип «жить настоящим» и «наслаждаться удовольствием» в песне русской рок-поэтессы приобретает противоположное значение. «Анти-счастье», испытываемое лирическим субъектом, выражающим авторскую позицию, заключается в стремлении «ловить мгновение страдания», в итоге становящееся постоянным признаком. Более того, нагромождение поэтических образов, выражающих концепт «анти-счастье», свидетельствует о том, что единственным смыслом жизни лирического авторского «я» является постоянно испытывать боль. На самом деле, песня Дягилевой в смысловом плане является «отрицанием гедонизма». Ее анти-гедонизм превращается во «влечение к смерти», столь характерное для русской литературы рубежа XIX и XX столетий, в которой получило художественное оформление. Дягилева, оставаясь в русле литературной традиции русского модернизма, увлекается смертью и декадентским пессимизмом. Однако, кроме литературного наследия одержимых смертью Михаила Арцыбашева или Леонида Андреева, ее творчество находит и другой мрачный источник художественной энергии.

Время поэтической зрелости Дягилевой совпадает с периодом горбачевской перестройки и гласности. В независимой русской культуре второй половины 80-х годов прошлого века наблюдается повышенный интерес авторов к «закрытым» темам, которые в новых, благоприятных политических условиях могли более свободно осмысливаться в текстах культуры. Развивающийся тогда

русский постмодернизм создал, в свою очередь, пространство для формирования новой поэтики, характеризующейся беспредельной свободой выражения. В этом контексте нельзя обойти молчанием феномен «русской чернухи», имеющий свои корни в русской литературной традиции XIX века (См. напр. Гусева 2012; Jaczak 1987; Isakava 2012: 45-57). «Чернуха» конца XX столетия генетически связана с возникновением и развитием «физиологического очерка» в русской литературе 40-х годов позапрошлого века. Художественное творчество того времени, пользуясь опытом западных авторов, приобретает антропоцентрический характер. Высшей задачей искусства становится тогда изображение обыкновенного человека во всей глубине характеристик и достоверное воспроизведение деталей его жизни. «Герои физиологических очерков – как отмечается в литературоведении – воспринимаются прежде всего как носители определённых групповых, коллективных нравственных качеств; они принадлежат к маргинальной сфере общества и этим интересны прежде всего. В намерения авторов ‘физиологий’ не входило изображение всех глубин внутреннего мира личности, но для них был важен и любопытен социальный быт, предмет как самоценный, красочно-фактурный феномен изображаемого мира» (Гусева 2012: 15). Поэтому персонажи произведений представляют собой обобщенные типы, характеризующиеся не индивидуальной исключительностью, а коллективной обобщенностью. Для авторов, создающих «чернуху» в конце 80-х годов XX века, современные им «униженные и оскорбленные» стали полноценными литературными героями. Таким образом, презираемые соцреализмом персонажи могли заговорить «во весь голос» о своих проблемах и переживаниях. Хотя «чернуха» в русской литературе непременно связана с эпикой, имея – как совершенно справедливо замечает польская русистка Алиция Володзко-Буткевич – свое начало в

перестроечном «неонатуралистском» «крайне пессимистическом» романе Виктора Астафьева *Печальный детектив* (1986), в котором акцентируется общественно-нравственная проблематика (Wołodźko-Butkiewicz 2004: 73, 74), то «мрачную сторону бытия» способны изобразить и лирические формы. Более того, беспросветный мир «чернухи» параллельно охватил и кинематограф, в котором, соблюдая традиции натурализма и авангардного творчества, также говорилось о злободневных проблемах тлеющей советской империи (См. Toumentsev 2022). Поэтому, среди прочего, замалчиваемая в официальной культуре проблема наркомании появилась как в романе Чингиза Айтматова *Плаха* (1986), так и в кинокартине Рашида Нугманова *Игла* (1988), в котором снимался Виктор Цой – собрат Дягилевой по рок-цеху. Наличие в литературе и киноискусстве образов и кадров, запечатлевших отрицательные явления жизни, не представляло собой лишь критику в адрес советской действительности, а скорее знаменовало начало процесса детабуизации острых социальных тем того времени. Особый интерес вызывали тогда проблемы тела и телесности, раньше искусственно скрываемые под маской советской пуританской морали. «Чернуха» эпатировала насилием и сексуальностью. Она развивала интерес к эротике, вызванный, между прочим, публикацией классического для наступившей горбачевской сексуальной революции романа Виктора Ерофеева *Русская красавица* (1990), написанного накануне перестройки и известного тогда лишь узкому кругу «посвященных», а также премьерой кинокартины *Маленькая Вера* (1988), снятой режиссером Василием Пичулом по сценарию Марии Хмельник. Однако эти явления не воспринимались в качестве «дешевой сенсации», а побуждали к дискуссии на тему травм, нанесенных советской эпохой, а также представляли собой попытку определить состояние тогдашнего изуродованного общества (Ср. Isakava 2009; Shcherbenok 2011). Песенное

творчество Дягилевой, несомненно, было частью перестроечного авангардного культурного потока. Лирическое осмысление «закрытых» тем, довольно хорошо разработанных в независимом советском кинематографе и литературе, является ярким доказательством вовлеченности Дягилевой в формирование новых тенденций в культуре андеграунда. Благодаря горбачевской перестройке и гласности, феномены новой волны широко понимаемого альтернативного искусства постепенно становились доступными все более широкому кругу читателей, слушателей, зрителей. Так было и в случае рок-поэзии, создаваемой Дягилевой. Ее творчество с полной уверенностью можно отнести к традиции «чернухи». Лирический персонаж песни Дягилевой *Ангедония* является типом современного аутсайдера, близкого ей по душевному складу. Его «маргинальность» определили как необыкновенная чувствительность и «хрупкость» психики, так и давление исторического времени. В итоге, трагическим последствием травматического опыта жизни в мире, лишенном духовности, была смертельная душевная болезнь, получившая художественное воплощение в изучаемой песне.

Автобиографический и «медицинский» контексты песни *Ангедония*

Посредством префиксов «ан-» и «анти-», актуализирующих смыслообразующую роль бинарных оппозиций (этот прием используется также в основном тексте произведения: «Антивоенная армия, антипожарный огонь» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)), Дягилева ставит под сомнение возможность достижения счастья и обретения наслаждения. Однако песенный текст поэтессы обладает не только философско-литературным полемическим потенциалом. Название песни *Ангедония* отсылает также к медицинскому дискурсу. Этот факт подтверждается на словесном уровне синтетического рок-

произведения («Ангедония – диагноз отсутствия радости» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)). В данном случае поэтесса по сути дела объединяет две области – медицину и литературу, перенося в свой текст и в его заглавие явление «ангедонии», изначально разрабатываемое психологией и психиатрией. Благодаря этому «диагноз» становится полноценным объектом изображения. Косвенно Дягилева ссылается также на бардовскую традицию, в которой наблюдаются песни-стихотворения с «болезненными» заглавиями, а также сочинения о болезнях (достаточно вспомнить хотя бы поэтико-музыкальный цикл I. *Ошибка вышла* (1975), II. *Никакой ошибки* (1975), III. *История болезни* (1976) Владимира Высоцкого, стихотворение на музыку *Если я заболею* (1960) Юрия Визбора или начинающуюся словами «У лошади была грудная жаба» (Галич 2006: 175) песню *Слава героям* (1966) Александра Галича, а также популярные *Капли датского короля* Булата Окуджавы (1964)). Итак, термин ангедония с момента появления в конце XIX века в монографии *Психология чувств [La psychologie des sentiments]* французского психолога Теодюлема-Армана Рибо претерпел ряд существенных изменений (Ribot 1896; цит. по: Siwek 2017: 217). Ангедония, согласно новейшим исследованиям в области психиатрии и неврологии являющаяся одним из симптомов эндогенной депрессии, обозначает снижение или исчезновение способности испытывать удовольствие во многих областях человеческой жизни и активности (Siwek 2017: 217). В песне Дягилевой в более или менее завуалированной форме обнаруживаются симптомы этого недуга, крайним последствием которого является самоубийство. Довольно легко заметен у поющей писательницы суицидальный мотив («Святые пустые места – это в небо с моста» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)), получающий новое емкое смысловое накопление в контексте трагической биографии поэтессы, преждевременно ушедшей из жизни. Однако

это не единственный случай, когда в поэтическом тексте присутствует тема смерти. На нее намекают многие стихотворные образы. Среди них следует назвать «тропу рыжей крови на снегу», «сбитый затылками лед», «давка на транспорт, по горло забитый тоской», «изначальный конец», «ножи в голенищах», «повешенный щенок», «живые цветы, рассыпанные по холодному кафелю», «историю, которая любит героев», «историю, которая ждет тебя» (*Поэты русского рока...* 2005: 299). Смерть ярче всего проявляется в провокационном, казалось бы, признании лирического субъекта стихотворения, произнесенном «по ту сторону бытия»: «Убили меня – значит надо выдумать мечь» (*Поэты русского рока...* 2005: 299). Неслучайно лирическая ситуация песни вписывается в зимний пейзаж, который сопровождается мотивами тления и распада («жрать хвою прошлогоднюю горькую горькую горькую», «осевшая грязь», «заболоченный микрорайон») (*Поэты русского рока...* 2005: 299)).

Кроме прочего, мотивы зимы и смерти в песне Дягилевой восходят также к внетекстовой реальности. *Ангедония* была написана в 1989 году. Именно в феврале того же года закончился процесс вывода советских войск из Афганистана, после почти десятилетней кровавой войны. Представляется, что следы этого события были запечатлены поющей рок-поэтессой («Короткая спичка – судьба возвращаться на Родину / По первому снегу, по рыжей крови на тропе» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)). Песня Дягилевой наполнена и антивоенным пафосом («Сатанеющий третьеклассник во взрослой пилотке / со звездочкой / Повесил щенка – подрастает надежный солдат» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)), благодаря чему она перекликается, между прочим, с такими произведениями как *Группа крови* (1988) или *Звезда по имени Солнце* (1989) Виктора Цоя. Более того, поэтесса затрагивает также характерный для русской литературной традиции мотив Родины. Однако на этот раз, как совершенно

справедливо замечает Дариуш Ганцаж, «в структуру образа Родины, насыщенного болью, горем, преступлением» «вписана смерть» (Gancarz 2012: 109). Рядом с внетекстовыми переключками интенсифицируется интертекстуальный потенциал стихотворения Дягилевой, содержащего прямую отсылку к тексту первой песни *Ада* из *Божественной комедии* Данте Алигьери (у итальянского поэта: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины» (Данте); у русской рок-поэтессы: «Слабо до утра заблудиться в лесу и заснуть?» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)). «Сумрачный» дантовский пейзаж отражается в поэтическом слоге Дягилевой, подтверждая общность образной системы обоих авторов. С инфернальным мотивом непосредственно связывается и тема вечности. Ее маркируют «счастливый слепой, который сочиняет небесный мотив» и «учит птичку под скрипочку петь» (*Поэты русского рока...* 2005: 299). Слепота, выступающая вместе с другими «медицинскими» компонентами песни (их образуют такие словесные элементы, как заглавная «ангедония», «диагноз», «кровь из пальца – анализ для граждан», «забинтованный кайф» (*Поэты русского рока...* 2005: 299)), на этот раз имеет трагически-положительный оттенок. Поэтесса, употребляя оксюморон («счастливый слепой»), утверждает, что лишь несчастье может быть настоящим счастьем. Более того, согласно библейской традиции, на которую ссылается поэтесса, слепота становится своеобразным залогом исцеления.

Словесная ткань песни перенасыщена терзанием. Свойственное гедонистам телесное удовольствие у Дягилевой заменяется физическим страданием. Однако более существенной является «психическая боль» (анг. *Psychological pain* или *mental pain*), сопровождающая депрессию и отражающаяся в изучаемом тексте. В психиатрии под этим понятием,

введенным известным американским суицидологом Эдвином Шнейдманом, подразумеваются «боль, страдание и тоска, происходящие в уме» (Shneidman 1996; цит. по: Chodkiewicz, Miniszewska 2014: 38), которые, достигнув невыносимую интенсивность, становятся «основной причиной самоубийств» (Chodkiewicz, Miniszewska 2014: 38). Современные исследования в области психиатрии обращают внимание на факт, что «понимание психической боли [...] может пролить новый свет на уникальный человеческий опыт, ведущий к самоубийству» (Soumani et al. 2011; цит. по: Chodkiewicz, Miniszewska 2014: 41). В свете вышесказанного не может удивлять, что лишь благодаря смерти больные могут прекратить муки и обрести покой. Представляется, что этим трагическим автобиографическим опытом насыщен текст *Ангедонии*. Более того, благодаря ему песня Дягилевой приобретает новый философский смысл, перекликаясь с «пессимизирующим» удовольствием Гегесия, который отсутствие страданий отождествлял с равнодушием к материальной стороне жизни и презрением смерти (Ср. Tatarkiewicz 2002: 82).

Современное литературоведение, изучая особенности творчества Дягилевой, обращает внимание на отличительные черты ее поэтики. Интересны наблюдения над формальной стороной произведений поэтессы, в которых она пользуется техникой монтажа, восходящей к кинематографу и проникшей в русскую авангардную поэзию начала XX века. Как совершенно справедливо замечает Мирьям Кристина Мюллер, «множество текстов Янки слагается из большого количества более-менее коротких, гетерогенных фрагментов, чаще всего не имеющих понятных причинно-следственных связей и сочетающихся, видимо, произвольно или, в лучшем случае, ассоциативно» (Мюллер 2014: 234). Хотя слова исследовательницы с полной уверенностью можно отнести к большинству текстов рок-песен, то в литературоцентричном русском культур-

ном пространстве художественный прием, использованный Дягилевой, обладает особой ценностью. Это не только факт, что русские рокеры, по словам Юрия Шевчука, «выросли на таких группах как Beatles, Rolling Stones, Doors, Yes, Led Zepplin, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Pink Floyd», но также некая закономерность, согласно которой их творческий почерк сформировало «просто слово, т.е. любовь к поэзии» и, по мнению русского поэта-музыканта, именно поэтому русский рок «отличается [...] от западного рок-н-ролла» (*Интервью Эвелин Радке... 2003: 257*). Этот художественный принцип, свидетельствующий об унаследовании Дягилевой русской поэтической традиции, имеет также непосредственную связь с «терапевтическим потенциалом» поэтического творчества. Лирика, изначально являющаяся наиболее «личным» среди литературных родов, способна сохранить самые сокровенные мысли и переживания. Эта закономерность, усиленная в данном случае благодаря поэтике монтажа, легко обнаруживается в песне *Ангедония*, построенной из отдельных, не связанных друг с другом фрагментов. Однако настоящий смысл такого решения выявляется благодаря семантическому потенциалу заглавия песни. Литературное творчество, представляющее собой форму автотерапии, кодирует глубинные слои авторского бессознательного. Таким образом, творческая лаборатория Дягилевой заменяется кабинетом психоаналитика, в котором с применением метода свободных ассоциаций рождается художественный текст, состоящий из смонтированных многочисленных поэтических образов, являющихся проекцией мрачного внутреннего мира поющей поэтессы.

Заключение

Согласно гедонистам жизнь должна быть легкой и приятной, давать наслаждение и дарить счастье. Однако ощущению радости жизни могут препятствовать различные внешние и внутренние факторы. Они могут быть источником физической боли и психического страдания. Среди них особо выделяется депрессия, называемая «бичом второй половины XX в.» (Руднев 2003: 109), а также ее эндогенная разновидность, на протяжении столетий превращающая жизнь больных в настоящий ад. В своих исследованиях Марцин Сивек делает вывод о том, что успешное редуцирование ангедонии в депрессивных заболеваниях осуществляется с помощью фармакотерапии, в которой самые хорошие результаты дает применение агомелатина (Siwek 2017: 223). Душа русской рок-поэтессы была беспокойной, поэтому она не могла испытывать счастье. Дягилевой не было дано воспользоваться изобретениями медицины XXI века, а это, увы, могло иметь для нее неоднозначные последствия. Как утверждает Вадим Руднев, терапия лекарствами против депрессии «смягчает душевную боль, [...] но часто вводит личность в измененное состояние сознания, деформирует ее» (Руднев 2003: 110), что особо «опасно» для людей искусства, которые, спасая жизнь фармакотерапией, одновременно жертвуют своим талантом, в основе которого лежит необыкновенная творческая чувствительность. Возможно, поэтому бьющий через край трагизм поэтических строк Дягилевой максимально точен в передаче авторских чувств и переживаний, суть которых в состоянии уловить лишь немногочисленные читатели/слушатели ее сочинений, обладающие особым чувством эмпатии, дающей возможность не только сочувствовать другому, но и глубоко сопереживать его эмоции. Абстрактное для здоровых людей понятие «психической боли», которую, по мнению испытывающих ее пациентов,

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

способно утолить лишь самоубийство, является неотъемлемой частью Янкиной ангедонии, которая переплавилась поющей писательницей в поэтический текст, являющийся криком отчаяния, слышным не только на исполнительском уровне произведения. Дягилевой удалось в мире перестроечного литературно-музыкального андеграунда снять запреты с тем, глубоко скрывааемых и презираемых официальным советским дискурсом. Поэтесса заново ввела в культуру тему психической болезни и сделала ее полноценным творческим материалом. Более того, Дягилева внесла вклад в развитие феномена «чернухи», не забывая о других культурных контекстах. В песне *Ангедония* обыгрывается концепт «анти-счастье», возникший благодаря полемике с «гедонической философской школой», а также отражается трагедия бытия, имеющая в тексте литературно-медицинское происхождение. Принцип монтажа, в свою очередь, содействует «интровертному автобиографическому типу», благодаря которому авторская чувствительность проецируется на не связанные друг с другом поэтические образы, напоминающие свободные ассоциации в процессе психоаналитической процедуры. Песня Дягилевой, содержащая симптомы болезни на словесном, музыкальном и исполнительском уровнях, становится еще более трагической в контексте внезапного ухода из жизни юной рок-поэтессы.

ЛИТЕРАТУРА

Chodkiewicz, Jan and Miniszewska, Joanna, 2014: 'Ból psychiczny a występowanie myśli i tendencji samobójczych', *Psychatria i Psychologia Kliniczna* 14/1, 37-42.

BARTOSZ OSIEWICZ

- Crews, Frederick, 1981: 'Czy literaturę można poddawać psychoanalizie? Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz', *Pamiętnik Literacki*, 72/4. 289-304.
- Gancarz, Dariusz, 2012: *Rosyjska poezja rockowa*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Gancarz, Dariusz, 2009: "“Видно, суждено моей земле страдать” – obraz ZSRR w rosyjskiej poezji rockowej", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Russologica*, 2/64, 5-12.
- Henke, Suzette, 1998: *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York: Palgrave.
- Isakava, Volha, 2009: 'The body in the dark: body, sexuality and trauma in perestroika cinema', *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 3/2, 201-214.
- Isakava, Volha, 2012: *Cinema of Crisis: Russian Chernukha Cinema, its Cultural Context and Cross-Cultural Connections*, Edmonton: University of Alberta.
- Jatczak, Grażyna, 1987: *Szkic fizjologiczny w polskiej i rosyjskiej literaturze lat trzydziestych – czterdziestych XIX wieku*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Naukowe.
- Markowski, Michał Paweł, 2006: 'Psychoanaliza' in: *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*, eds. Burzyńska, Anna and Markowski, Michał Paweł, Kraków: Wydawnictwo Znak, pp. 45-78.
- Qualin, Anthony, 2003: 'Marginal notes: the poetic world of Yana Diaghileva', *Canadian Slavonic Papers* 45/3-4, 295-306.
- Ribot, Théodule-Armand, 1896: *La psychologie des sentiments*. Paris: Felix Alcan.
- Safarians, Rita, 2022: 'From Pugacheva to Pussy Riot: Gender Performance in Russo-Soviet Popular Music', *Canadian-American Slavic Studies* 56/2, 200-230.

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

- Shcherbenok, Andrey, 2011: 'This is Not a Pipe: Soviet Historical Reality and Spectatorial Belief in Perestroika and Post-Soviet Cinema', *Slavonica*, 17/2, 145-155.
- Shneidman, Edwin S., 1996: *The Suicidal Mind*, New York: Oxford University Press.
- Siwek, Marcin, 2017: 'Anhedonia w zaburzeniach depresyjnych', *Psychiatria i Psychologia Kliniczna*, 17/3, 216-224.
- Sławiński, Janusz, 2000: 'Autobiografia' in: *Słownik terminów literackich*, (eds.) Głowiński, Michał et al., Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, pp. 50-51.
- Soumani, Abderraouf et al., 2011: 'Mental Pain and Suicide Risk: Application of the Greek Version of Mental Pain and the Tolerance of Mental Pain Scale', *Psychiatrike*, 22/4, 330-340.
- Tatarkiewicz, Władysław, 2002: *Historia filozofii: Tom pierwszy, Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Toymentsev, Sergey, 2022: 'The Birth of Naturalist Violence in the Russian "Chernukha" Film', in: *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Choe, Steve (ed.), Cham: Springer International Publishing, pp. 275-295.
- Treadway, Michael T. and Zald, David H., 2011: 'Reconsidering anhedonia in depression: Lessons from translational neuroscience', *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 35/3, 537-555.
- Wołodźko-Butkiewicz, Alicja, 2004: *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa: Studia Rossica.
- Viney, William; Callard, Felicity and Woods, Angela, 2015: 'Critical medical humanities: embracing entanglement, taking risks', *Medical Humanities*, 41, 2-7.

- Алигьери, Данте, n.d.: *Божественная комедия (Ад)*, Перевод Михаила Леонидовича Лозинского, https://wikilivres.ru/Божественная_комедия-/Ад/Песнь_I [accessed 13/3/2023].
- Афанасьев, Антон, 2018: 'Егор Летов и Янка Дягилева: проблема взаимовлияния', in: *Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении*, (ред.) Доманский, Юрий и Корчинский, Анатолий, Москва – Калуга – Венеция: Bull Terrier Records, pp. 173-183.
- Балина, Марина, 2014: 'Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе', *AutobiografiЯ*, 3, 185-213.
- Галич, Александр Аркадьевич, 2006: *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург: Академический проект, Издательство ДНК.
- Гусева, Е.А., 2012: 'Становление и развитие физиологического очерка в русской литературе', *Вопросы русской литературы*, 20/77, 13-26.
- Доманский, Юрий Викторович, 2010: *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Москва: Intrada – Издательство Кулагиной.
- Интервью Эвелин Радке с Юрием Шевчуком, Санкт-Петербург, 29.10.2001 in: *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов*, (ред.) Доманский, Юрий Викторович, вып. 7, 2003, Тверь: Тверской государственный университет, pp. 257-260.
- Кушнир, Александр, 2003: *100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рок, 1977–1991: 15 лет подлинной звукозаписи*, Москва: Издательство «АГРАФ», Фирма «КРАФТ+».
- Лотман, Юрий Михайлович, 1994: *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург: «Искусство – СПб».

YANKA DYAGILEVA'S ANHEDONIA

- Мутина, А.С., 2000: “‘Выше ноги от земли”, или ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой)”, in: *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, 4, Тверь: Тверской государственный университет, pp. 187-190.
- Мюллер, Мирьям Кристина, 2014: ‘Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой’, in: *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, 15, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, pp. 231-242.
- Мюллер, Мирьям Кристина, 2017: “‘Только сказочка хуёвая...”: потеря детства как центральный мотив в текстах Янки Дягилевой’, in: *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, 17, Екатеринбург – Тверь: Уральский государственный педагогический университет, Тверский государственный университет, pp. 136-144.
- Новиков, Владимир Иванович, 2014: *Пушкин*. Москва: Молодая гвардия.
- Поэты русского рока*, 2004: Юрий Шевчук, Александр Башлачев, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машинин, Санкт-Петербург: Издательство «Азбука-классика».
- Поэты русского рока*, 2005: Егор Летов, Дмитрий Ревякин, Янка Дягилева, Константин Рябинов, Вадим Кузьмин, Николай Кунцевич, Санкт-Петербург: Издательство «Азбука-классика».
- Пушкин, Александр Сергеевич, 1994: *Полное собрание сочинений, в 17 т., Том второй, Книга 1, Стихотворения 1817–1825, Лицейские стихотворения в позднейших редакциях*, Москва: «Воскресенье».
- Руднев, Вадим Петрович, 2003: *Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*, Москва: «Аграф».

KEVIN WINDLE

**METRE, *MAGNITIZDAT* AND VLADIMIR VYSOTSKY IN ENGLISH:
À PROPOS A NEW DUAL-LANGUAGE COLLECTION**

Нужна ли рифма, например?
Ведь нет же рифмы у Гомера.
А для чего стихам размер?
Пожалуй, можно без размера.

Стихам не нужно запятых.
Им ни к чему тире и точки.
Не упразднить ли самый стих?
Но как считать мы будем строчки?

Samuil Marshak (Marshak 1970, 55)

New editions of Vladimir Vysotsky's work are always welcome, be they in the original or in translation. Editions containing both the originals and translations present an added dimension, sure to interest those who have been exercised by the singular difficulty of rendering the work of this unique singer-songwriter in any other language, not to mention the added problem of crafting versions that the recipient might wish to sing. The recent contribution to the field by John Farndon and Olga Nakston (Vysotsky 2022) aims to do precisely that, for one who became in Gerald Smith's words 'a cult figure of superstar magnitude' in Soviet Russia (Smith 1974, 13; see also Lazarski 1992), revered throughout the Eastern bloc. The many versions of his work in Polish and Czech attest to his popularity in those countries, and Farndon tells of

Vysotsky's eager following in Bulgaria (p. 9). In Poland over thirty translators have produced versions of his work. It was extremely influential in the period of martial law and the years that followed, when the singer Jacek Kaczmarski made it his own and contributed to its circulation by his imitations, often only loosely based on the originals. In the English-speaking world, however, the name of Vysotsky means little except to specialists.

The Farndon-Nakston collection, intended principally for an English-speaking audience, offers fifty-six well-known songs and poems by Vysotsky in the original Russian with English translations. It includes a musical appendix of six translated songs with sheet music, arranged by Anthony Cable. According to the front matter, it is 'the first landmark collection of his lyrics and poetry [...] in English' (p. 8). In point of fact, this is a dubious claim: *Hamlet with a Guitar*, published in 1990, contained fifty-one works in Russian, with English translations mostly by Sergei Roy and ten by Kathryn Hamilton (Vysotsky 1990), along with some thirty reminiscences and interviews, so might qualify as a larger 'landmark'.¹ Another serious competitor, Vadim Astrakhan, is passed over in silence. Astrakhan, who has stated that his 'life's mission' is to 'integrate [Vysotsky's] work into world culture' by performing and recording his English translations, produced four albums between 2008 and 2017 (Astrakhan n.d.). Farndon refers dismissively to 'countless scattered attempts online by Russian fans' (Do these include Astrakhan?), but rightly points out that, for all these, the poet has gone unnoticed (p. 10), which suggests that none of the earlier versions has enjoyed great success.

Since the corpus of Vysotsky's songs and poems runs to several hundred, selection is a difficult matter and disappointment inevitable. Some readers of *Selected*

¹ The choice of works in these two collections overlaps only partly.

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

Works will miss such gems as ‘*Dorogaia peredacha*’ (*Bermudskii treugol’nik*) and the comic playlet in verse ‘*Dialog u televizora*’. Australian readers will search in vain for the wonderful ‘*Pochemu aborigeny s’eli Kuka?*’ These of course belong in the category of *shutochnye pesni*, and humour is among the hardest things to convey effectively in translated verse or song.

John Farndon boasts impressive credentials: various websites proclaim him the author of a prodigious number of books (Farndon n.d.), ‘on just about every topic imaginable’ (China Rises n.d.), a playwright, poet and singer-songwriter, translator of Pushkin, Lermontov, Fernando Pessoa and Hamid Ismailov’s verse. Armed with that experience, he has turned his attention to Vysotsky in the hope that new readers will take to the singer’s works, and ‘maybe [...] try singing them in English yourself’ (p. 12).

The format of this edition is unusual: one half – pages 1-111 – is in Russian and one half in English, numbered from the other end 1-130, the other way up; the two meeting at the mid-point. The introduction (‘Translating Vladimir Vysotsky’) tells us that the intention is to allow us to enjoy the songs and poems in English and Russian ‘just by flipping the book over’ (p. 8). In practice, this is less straightforward than it sounds: in order to locate corresponding texts for comparative purposes, the reader needs to consult two tables of contents, turning the book over and taking note of the two titles or first lines. Then one really needs to photocopy or scan the pages in question, or cut them out. The parallel-text format of *Hamlet with a Guitar* imposed no such inconvenience.

Olga Nakston, we learn, drafted ‘literal translations’ (p. 11), which Farndon proceeded to versify, that is, presumably, to anglicise the diction and supply rhymes or near-rhymes. He also saw fit to inject the occasional ‘fuck’, to ensure an ‘impact that would be identifiable instantly in English’ (p. 12), although the original contained

no comparable vocabulary. His purpose, he insists, was to produce ‘singable’ versions which are at the same time readable. Evidently he did not see it as his role to attend to other matters of versification, such as metre (see below).

There is now a large body of secondary literature about Vysotsky in various languages. To mention only the best-known, Smith’s *Songs to Seven Strings* (1984b), which devotes much space to Vysotsky, remains the most authoritative account of the ‘bards’ and the phenomenon of ‘guitar poetry’ in its Soviet context. Smith has also written the definitive analysis of the metrical structure of the songs and the relation between metre and musical time (Smith 1984a). In that field, as in others, Dagmar Boss’s study, *Das sowjetrussische Autorenlied*, leaves little out of account (Boss 1985), and Heinrich Pfandl’s magisterial monograph (Pfandl 1993), devoted entirely to Vysotsky, treats most aspects of his *oeuvre* in great depth. These and other admirable critical studies apparently escaped Farndon’s notice.

Nor will the reader learn much about the cultural context in which Vysotsky emerged and flourished. The period is defined somewhat imprecisely as ‘post-war Russia’ (p. 10); in reality, guitar poetry as a genre did not come to prominence until the 1960s and its heyday coincided with the early ‘years of stagnation’. That was the time when magnetic tape and *magnitizdat* provided the technical support on which the singers depended for wider dissemination of their work.² As one of them put it in a well-known song:

Есть магнитофон системы «Яуза»,
Вот и все, и этого достаточно. (Galich 1972, 162)

² On the production and retail of commercial tape-recorders and their role in the ‘lively counterculture’ of the time, see Sosin 1975, 276-277.

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

In Farndon's brief account, Vysotsky, 'a towering poet, songwriter and cultural icon' (p. 10) and 'one of the most extraordinary artists of the twentieth century' (p. 9), appears to have arisen out of nowhere, peerless and unrivalled. The superlatives are not unwarranted, but his illustrious confreres, Aleksandr Galich, Iulii Kim and Iurii Vizbor, are nowhere to be seen. Bulat Okudzhava, a vital source of inspiration to Vysotsky, is also absent from the introduction, but a note to the song '*Pritcha o Pravde i Lzhi*' (p. 36) correctly acknowledges his influence.³

Can this genre or any of its exponents be made fully meaningful in other languages and cultures? Boris Berest, the editor of a major collection of Vysotsky's work, rejects the notion of the untranslatability of the whole, while accepting that full equivalence in the detail is unachievable (Vysotskii 1981, Vol. 2, 362). Farndon and Nakston devote some pages to the 'hard task' before them (p. 8), but display no awareness of the pre-existing literature on the subject. The manifold challenges of translating Vysotsky into English were summarised succinctly by Roy (Vysotsky 1990, 9-13), who stressed the wealth of untranslatable allusions needing explanatory annotation. The translator's sea of troubles includes the connotations of placenames and titles of social institutions which ground the songs firmly in the Soviet reality of the period, as Smith observes in a note on his translations of Galich (Galich 1983, 55). Liubov' Beloshevskaiia (1989) examined several translations of Vysotsky into Czech in light of the daunting problems, and Anna Bednarczyk's exhaustive investigation of the semantic, cultural, phonetic and musical difficulties confronting the numerous Polish translators (Bednarczyk 1995) cannot easily be equalled.

³ The original bears a dedication: 'Bulatu Okudzhave' ('to Bulat Okudzhava', as in Roy's version). It is unclear why the translators replace this with 'In imitation of Bulat Okudzhava'.

Some of the earliest English translations of Russian guitar poetry were made with the primary aim of imparting information about a striking new socio-cultural phenomenon. They were well suited to that purpose but the translators' remit did not extend to producing singable or 'poetic' renderings. Their versions were intended to convey the essence of the meaning, explain Vysotsky in his cultural context and clarify the many allusions that might otherwise go unremarked. If they could re-create something of the verbal artistry, that was a bonus, but for informative purposes it usually sufficed to follow the Mock Turtle's recipe: 'Take care of the sense and the sounds will take care of themselves.' That may have been the *modus operandi* of Olga Nakston, who provided the raw material and some background. Since the bulk of Vysotsky's work may be described, from a translator's point of view, as 'logocentric' rather than 'musicocentric' (see Bosseaux 2011, 189), that approach is not inappropriate, but the task of shaping the product into aesthetically satisfactory 'sounds' is a demanding one. In this volume the results are, at best, mixed.

The translators have clearly accorded priority to conveying the 'sense', and for the most part the material content has been treated with care, but the translation is not always reliable. '*Spasite nashi dushi*', about the dangers facing those who go to sea in submarines, contains a stanza beginning 'Our aorta's [*sic*] are getting torn', and closing 'The horns of the dead // Bring us to a stop' (p. 103); ('Мешает проходу // Рогатая смерть!') (p. 93)). Can the listener (or reader) be expected to infer that the danger lies in naval mines with their horn-like detonators? Did neither of the translators understand *rogataia smert'*? The version given misses the point of the stanza, and indeed of much of the song.

In '*Pesnia o vremeni*' (p. 111), disregard for word-stress has led to a mistranslation: 'A hundred castles will fall.' The regular anapaests of the original, *Upadut sto zamkov, i spadut sto okov*, make clear that the first noun is to be read (sung) not as

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

zámkov (castles) but *zamkóv* (locks). In ‘*Moskva – Odessa*’, repeated mention of the airliners of *grazhdanskii flot* is made to refer to military aviation: ‘the air force’ (pp. 78-79).

Farndon is fully aware of Vysotsky’s extraordinary mastery of his linguistic medium, of the ‘staccato volleys of words’ and ‘verbal fireworks’, which it falls to him to replicate. Speaking of these, he observes, ‘I cannot afford even the slightest looseness, since it makes the words unsingable.’ He does not say that it might also render them unreadable. He is at pains to emphasise that the translation of song lyrics is very different from that of verse on the page: it presents an ‘entirely new challenge’ and calls for ‘the kind of precision that is almost never demanded in translating written poetry’ (p. 11). This he attributes to their different rhythms (p. 11). He could have mentioned the added difficulty presented by melismatic lines, common in song, in which a single vowel or syllable is extended over a range of notes. Such lines will lend themselves easily to reading in print only if the reader has the melody firmly in mind, or if the melismas themselves form a regular pattern. In the case of Vysotsky’s songs, however, though melismas do occur,⁴ syllabic lines constitute the predominant form (Boss 1985, 92): one syllable equals one note, making the product fully readable as verse. The translator’s introduction leaves such details aside, trusting that we can appreciate Vysotsky ‘simply by reading on the page’ (p. 12). We can certainly appreciate the originals without hearing them performed, but if one has to rely on these translations, that is sometimes difficult, and when Farndon avers that they are ‘mostly lyrics, not poetry’ (p. 12), one might reasonably object that the Russian texts, at least, are both.

⁴ For example, in his recorded performance of ‘*Pesenka o pereselenii dush*’, where, however, the metre on the page remains regular.

Vysotsky more than once said of his creations: ‘Eto stikhi, kotorye ispolniaiut-sia pod gitaru’ (Vysotskii 1981, Vol. 2, 196). Galich, who objected to the term ‘bard’,⁵ spoke in very similar terms of his own work:

Это стихи. И это песни. Во всяком случае, это стихи, которые поются. То, что исполняются они, как правило, под аккомпанемент гитары – не делает их ни лучше, ни хуже. (Galich 1990, 5)

Arkadii L’vov, the compiler of *Pesni i stikhi*, acknowledges that the reader is losing much by not hearing Vysotsky’s inimitable voice in live performance, with his guitar accompaniment. However, he goes on to say that even without these, the texts alone are the finished products of a great artist, and despite their superficial simplicity the reader can discern ‘an outstanding poet’ (Vysotskii 1981, Vol. 1, 7). Okudzhava, whose admiration for Vysotsky’s work is well known (see, for example, Aronov 2012, 335), remembered him warmly as a ‘true poet’ (Vysotskii 1981, Vol. 2, 249). Many other literati, to say nothing of the public at large, were quick to recognise Vysotsky’s poetic genius, like that of Galich and Okudzhava, no less than his skill in performance, and eagerly embrace him as a poet. Clearly such recognition would not have been forthcoming if his verse were not effective in cold print, independent of musical accompaniment and acting talent. Farndon himself cites with apparent approval the view of Vysotsky as ‘Russia’s most important poet since Alexander Pushkin’ (p. 9), and the poet David Samoilov said that the novelty of Vysotsky’s language (*novizna ego slova*) emerges more clearly in the reading (Samoilov n.d.). Moreover, *Selected Works* in-

⁵ Smith reports Galich insisting that he was a poet, rather than a ‘bard’ (Galich 1983, 55).

cludes two poems which, it seems, were not written to be sung, and Heinrich Pfandl mentions a substantial number (*eine stattliche Anzahl*) of others (Pfandl 1993, 69).

It follows that, notwithstanding the obvious difficulties, the translation should mirror the aesthetic properties which made Vysotsky's work as readable and memorable as it is singable. In *Selected Works*, while some effort has been made to follow the rhyme schemes, his rare gift for creative rhymes (*khromosom / dobrym psom; prorabom / baobabom* in 'Pesenka o pereselenii dush', and *v grob / chtob* in 'Utrenniaia gimnastika,' for example)⁶ is only palely reflected. Farndon is wont to fall back on repetition of the same rhyme, as shown in 'Moskva – Odessa', where in four out of twelve quatrains he resorts to the facile 'to go' / 'you know' (pp. 78-79), perhaps doing duty for the fivefold *mne tuda ne nado* (with varied rhymes). Rhyme has, however, been identified as important; the same cannot be said of metre.

On that subject, Samuil Marshak's 'lyrical epigram', cited above, seeming to ask 'Who needs rhyme or metre?', is, of course, a rhetorical affirmation of their place in the poetic tradition. Few Russian poets have been inclined to dissent or dispense with either. Robert Chandler, among others, has made the point that while such formal features have come to be seen as somewhat old-fashioned in English poetic culture, they have remained central to Russian versification, in spite of all the social and cultural upheavals of the twentieth century (Chandler et al. 2015, xiii-xv). For one thing, they afford an invaluable aid to memorisation – much needed in times when possession of a few lines of verse on paper might condemn the bearer to many years in a labour camp. One inmate, Aleksandr Solzhenitsyn, wrote of his own method of verse composition in the camp at Ekibastuz, relying on rhyme and metre to commit long

⁶ Other examples are *v Parizhe / passatizhi* and *P'er i Zhan / parizhan* in *Pis'mo k drugu, pani / v Irane* and *v Osle / posle* in *Ona byla v Parizhe*.

works to memory (Solzhenitsyn 1975, 106ff.). Whether for this reason or some combination of factors, Russian readers have proved less receptive to *vers libre* than those of, say, the French- or English-speaking worlds.

As Dagmar Boss has pointed out in her detailed study of Vysotsky's musical rhythms in relation to his prosody, 'In Vysockij's Werken sind Abweichungen von syllabotonischen Metren selten' (Boss 1985, 93), and Smith's statistical analysis, based on a large sample, bears this out (1984a, 140). The regular metrical structure and its realisation in performance are given much prominence by Bednarczyk in her comparative examination of the Polish versions (Bednarczyk 1995, *passim*). Since traditional English and Russian poetry share the same binary and ternary metres, it is possible – though seldom easy – to reproduce those metres in translation. Roy and Hamilton took great care to observe Vysotsky's scansion. Other translators, such as Boris Dralyuk, have done the same, with much success (Dralyuk 2021). Farndon and Nakston, on the other hand, plainly felt that scansion ranked low on the scale of prosodic priorities, as may be seen from their translation of '*Utrenniaia gimnastika*':

If you're weak, your coffin awaits you; // To keep your health strong,
here's what you do: // People – just give yourself // A good rubdown!
(p. 47)

(Если хилый – сразу в гроб! // Сохранить здоровье чтоб – //
Принимайте, люди, обтирание!)

Since no trace of the original dynamic trochees survives, readers familiar with Vysotsky's melody will struggle to adjust these flaccid lines to it, while those who have not heard it will be puzzled by the claims made for his poetic talent.

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

Much the same applies to Farndon's 'Song about Reincarnation' (*'Pesenka o pereselenii dush'*), in which one stanza runs:

Yes, it's a shame to be a parrot,
Or a viper whose life extends...
Living well now has its merits
If you're a good human in the end.

Compare Jack Doughty's version (Doughty n.d.):

So who was pretty Polly then,
And who that writhing adder?
Much better be a decent man,
And climb on up the ladder.

(Досадно попугаем жить,
Гадюкой с длинным веком, -
Не лучше ли при жизни быть
Приличным человеком?!)

If both versions, more obviously Doughty's, make questionable semantic sacrifices in the name of rhyme, the contrast in scansion is stark. Readers of Farndon's find themselves floundering in a clutter of ill-assorted syllables, while Doughty's iambics capture the effortless ease of the original.

The songs often present a further complication: like some other bards, Vysotsky often applied what Smith terms a 'polymetric' structure, that is, stanzas in one metre alternate with others in which a different metre is followed, sometimes in a refrain. This may be seen in '*Pesnia popugaia*' (p. 86), '*Okhota na volkov*' (pp. 16-17) and '*Moskva – Odessa*' (pp. 69-70), for example. Of Vysotsky's songs, according to

KEVIN WINDLE

Smith, nearly forty percent are polymetric (Smith 1984a, 133-135). If the translation does not scan, any such structure will automatically be erased.

Selected Works includes Vysotsky's last poem '*I snizu led i sverkhu*', written only a week before his early death in 1980, and – as far as is known – never set to music. Dedicated to his wife Marina Vlady, with thematic echoes of Pushkin's '*Pamiatnik*', it is, as Farndon asserts, 'incredibly poignant' (p. 12), but nothing is said about the verse form which contributes so much to its impact. Vysotsky, as so often, shapes his lines into tried-and-true iambic pentameter:

Вернусь к тебе, как корабли из песни,
Все помня, даже старые стихи.

The poignancy is sadly muted by a lame translation in which the interpolated padding vocables 'oh' and 'now' (the latter for sake of rhyme) do nothing to repair the metre (p. 33):

Like the ships in songs, oh I will come back!
I'll remember all – even the old poems now.

Another poem written only to be read is '*Moi Gamlet*', again in regular iambic metre, apparently unnoticed by the translators (p. 115):

I am Hamlet. I despised violence entirely.
I cared nothing at all for the Danish crown.
Yet for it, to them, I fought so savagely
That I killed my rival and brought him down.

These prosaic lines do only partial justice to the original, and 'to them' conveys no clear meaning. Roy's version contains no such obscurity, and reproduces the scansion:

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

I'm Hamlet. I abhorred all violence,
I did not care much for the Danish crown,
But in their eyes I was a cut-throat prince
Who killed a rival for his father's throne. (Vysotskii 1990, 95)

(Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону, -
Но в их глазах – за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.)

In a footnote to '*Liubliu tebia seichas*' (p. 34), Pushkin's '*Ia vas liubil*' is cited in full in English. As Boris Sheremetev's familiar musical version was composed two decades after Pushkin's death, Farndon's observations on the specifics of song translation do not apply. Disdaining the many previous English versions which adhere to the verse form and regular scansion, the editor offers his own, innocent of metre and closing with a shapeless thirteen-syllable line:

May God bless you with another who loves you like me.
(Как дай вам Бог любимой быть другим.)

Compare Walter Arndt's iambic pentameter:

As may God grant you to be loved again. (Arndt 1972, 37)

Here we may note a telling detail in the printed versions of Vysotsky's songs: reliable editions mark word-stress when more than one stress is possible but only one

will fit a particular metrical design: thus *zápil* (Vysotskii 1988, 163), *slabó* (Vysotskii 1988, 154, and Vysotsky 1990, 70), and *pód nogi* (Vysotskii 1988, 164).⁷ Further, in keeping with the chosen register and the syllable count, Vysotsky sometimes introduces substandard forms in which a syllable is lost or added: *sluchilosia neschast'e* (for *sluchilos'*, in 'Chto sluchilos' v Afrike'), *vsiaka* (for *vsiakaia*, in 'Pesnia pro nechist'). This leaves no doubt that the metre should be maintained in both reading and singing, and, if possible, in the translation. Not all of these songs appear in *Select-ed Works*, but a related matter stands out: the English text of the songs as printed in Appendix 2 'Sheet Music' (pp. 123-130) occasionally departs from that in the body of the book by marking the reduction of syllables, presumably to guide the would-be singer. In 'The Wolf Hunt' (p. 126) we read 'vet'ran' and (surely unnecessarily) 'ev'ry' and 'corner'd'. The first of these suggests an awareness of flawed scansion; the second has little effect and the third none at all.

Appendix 2 provides Anthony Cable's musical arrangements for the six-stringed guitar of six songs. (Vysotsky used the Russian seven-stringed instrument.) In most cases they are set in the same key as in Vysotsky's own renditions, and the accompanying chords are indicated by their letter names above the line (E major, A minor etc.). It is left to the reader-performer to choose a strumming pattern or improvise arpeggios, to follow the singer's right-hand action (which is not indicated), or not.

Finally, for comparison, it is worth reflecting on the Russian tradition of verse translation, especially from English. The outstanding twentieth-century practitioners, Samuil Marshak, Kornei Chukovskii, Boris Pasternak, Genrikh Sapgir, O. Sedakova and D. Orlovskaiia created masterly versions of English poems and songs, from the literary canon, from children's verse and folk song, all with a close eye to the rhyme

⁷ Also, in 'O sumasshedshem dome', *mama moia ródnaiia* and *kósiatsia*.

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

scheme and metrical form; hence they are as easily memorised in Russian as in English and equally easy to recite or sing. Few English translators of Vysotsky can be said to match their achievement, but some versions, such as those by Roy and Hamilton (Vysotsky 1990) and Boris Dralyuk's 'Moia tsyganskaia' (Dralyuk 2021), come close, while demonstrating yet again that Russian metre need not defy transmutation into English.

Despite obvious shortcomings, this volume has its merits. The new collection may revive awareness of a rewarding subject, and attempts at translation add their own interest. Although Vysotsky is best appreciated in the original, the English versions may prove useful to students of Russian with a taste for a rich genre which has much to tell us about Russian culture in the later decades of Soviet rule. Some stanzas work adequately in English, for example in '*V kuski razletelasia korona*' ('The Crown is Smashed to Smithereens', p. 31), and '*Vsem delam moim na sushe vopreki*' ('In Spite of All the Things I Do on Land', p. 98), precisely because more thought has been given to metre and rhythm. Those new to Vysotsky's work may explore it further and listen to it, as Farndon advises, on YouTube (p. 12). A revised edition may not be a practical proposition, given the uneven quality of the translations, but if one is contemplated, more attention might be paid to the copy-editing, proof-reading and standard indexing practice, and the parallel-text model could usefully be considered. It would obviate the need to dismember an attractive volume.

KEVIN WINDLE

REFERENCES

- Arndt, Walter, 1972: *Pushkin Threefold: The Original with Linear and Metric Translations*, London: George Allen & Unwin.
- Aronov, Mikhail, 2012: *Aleksandr Galich: Polnaia biografiia*: Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Astrakhan, Vadim, n.d.: *Vysotsky in English / Высоцкий на Английском / Complete Discography* (vvinenglish.com) [accessed 4 July 2023]
- Bednarczyk, Anna, 1995: *Wysocki po polsku: problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Beloshevskaia, Liubov', 1989: 'Nekotorye osobennosti izucheniia i perevoda poezii Vladimira Vysotskogo na cheshskii iazyk v ikh vzaimosviasi', *Československá rusistika*, 34/5, 270-274.
- Boss, Dagmar, 1985: *Das sowjetrussische Autorenlied: eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Visockij*, Munich: Otto Sagner.
- Bosseaux, Charlotte, 2011: 'The Translation of Song', in: *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Malmkjær, Kirsten and Windle, Kevin (eds), Oxford: Oxford University Press, pp. 183-197.
- Chandler, Robert, 2015: Dralyuk, Boris and Mashinski, Irina (eds): *The Penguin Book of Russian Poetry*, London: Penguin.
- China Rises: How China's Astonishing Growth Will Change the World*, n.d.: Farndon, John: Amazon.com.au: Books [accessed 26 April 2023]
- Doughty, Jack, n.d.: *Vysotsky: Translations: Jack Doughty*, (kulichki.com) [accessed 5 July 2023]

VLADIMIR VYSOTSKY IN TRANSLATION

- Dralyuk, Boris, 2021: <https://bdralyuk.wordpress.com/2021/02/22/nothings-going-right-vladimir-vysotskys-my-gypsy-romance> [accessed 30 April 2023]
- Farndon, John, n.d.: <http://www.johnfarndon.com> [accessed 26 April 2023]
- Galich, Aleksandr, 1972: *Pokolenie obrechennykh*, Frankfurt: Posev.
- Galich, Alexander, 1983: *Songs and Poems*, translated and edited by Gerald Stanton Smith, Ann Arbor: Ardis.
- Galich, Aleksandr, 1990: *Vozvrashchenie*, Leningrad: Muzyka.
- Lazarski, Christopher, 1992: 'Vladimir Vysotsky and His Cult', *Russian Review*, 51/1, 58-71.
- Marshak, Samuil, 1970: *Liricheskie epigrammy*, Moscow, Sovetskii pisatel'.
- Pfandl, Heinrich, 1993: *Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs*, Munich: Otto Sagner.
- Samoilov, David, n.d.: 'Predel'no dostoveren i pravdiv': <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/safonov-sbornik/predelno-dostoveren-i-pravdiv-samojlov.htm> [accessed 2 May 2023]
- Smith, Gerry, 1974: 'Whispered Cry: The life and work of Alexander Galich, a leading Soviet writer of "underground" songs', *Index on Censorship*, 3/2, 11-28.
- Smith, G. S., 1984a: 'The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry', *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 30, 131-151.
- Smith, Gerald Stanton, 1984b: *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet 'Mass Song'*, Bloomington: Indiana University Press.
- Solzhenitsyn, Aleksandr, 1975: *Arhipelag GULag 1918-1956: Opyt khudozhestvennogo issledovaniia*, Vol. 3, Paris: YMCA-Press.
- Sosin, Gene, 1975: 'Magnitizdat: Uncensored Songs of Dissent', in: *Dissent in the USSR: Politics, Ideology, and People*, ed. Rudolf L. Tökés. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 276-309.

KEVIN WINDLE

Vysotskii, Vladimir, 1981: *Pesni i stikhi*, Berest, Boris (ed.), New York: Literaturnoe izdatel'stvo, 2 vols,

Vysotskii, Vladimir, 1988: *Chetyre chetverti puti*, Moscow: Fizkul'tura i sport.

Vysotsky, Vladimir, 1990: *Hamlet with a Guitar*, translated by Sergei Roy, Moscow: Progress Publishers.

Vysotsky, Vladimir, 2022: *Selected Works*, translated by John Farndon with Olga Nakston. London: Glagoslav Publications. ISBN 978-1-914337-63-5. 130 pp. (English) + 111 pp. (Russian) (Vladimir Vysotskii, *Izbrannoe*)

REVIEWS

Leach, R., *Sergei Tretyakov: A Revolutionary Writer in Stalin's Russia*. London, UK: Glagoslav Publications, 2021. 282 pp., 27 B&W illustrations. ISBN 978-1-914337-17-8.

The author of this title is 'an academic, a writer and freelance theatre director ... [who has] written over a dozen books on the theatre ... [specialising] in the work of Sergei Tretyakov ...' (outside back cover). He is also a poet. This review has been framed in the context of this orientation. The structure of this book comprises a Prologue, sixteen chapters, and an Epilogue, consisting of a collection of poetry by Robert Leach, entitled *Dustprints*. The book generally follows the timeline of Tretyakov's life, the most significant exception being the Prologue, which is focused on Mayakovsky's death and funeral in April 1930. This is seen as the turning point of Tretyakov's life.

Tretyakov's childhood in Latvia is treated briefly in the first chapter, concluding with his graduation from the Riga Academy and entry into the Law faculty at Moscow University in 1913. The coverage of Tretyakov's early years is anecdotal, rather than thematic, punctuated by a few personal and external points along the 20-year time line of his youth. Consequently, the transition in the second chapter from Latvia to Moscow feels quite abrupt. The collision between provincial Latvia and an effervescent Moscow was reflected not only in social volatility, but also in intellectual ferment, denoted by the descriptor Russia's 'Silver Age'. From the smorgasbord of culture available in Moscow, Tretyakov chose poetry, theatre, and photography as his preferred media. His meeting with Mayakovsky in 1913 had developed into a close friendship by the next summer. However, Tretyakov's circle of friends was broad, including composers and people from the theatre world as well as Futurist poets. The worsening of social conditions due to WWI coincided with his graduation with a first-

REVIEWS

class degree from Moscow University, and this drove his support of the Social Revolutionary Party.

The October Revolution and the subsequent Civil War made for chaos throughout Russia. Tretyakov himself moved from Moscow to Pugachyov to Vladivostok, where he maintained his links with the Futurists. Owing to the political volatility in the Far East, the Tretyakov family moved to Tianjin, and thence on to Chita (capital of the Far Eastern Republic), with the odd foray to Moscow when political conditions allowed. The surviving members of his family joined him in Chita. In late 1922, with the recapture of Vladivostok by the Bolsheviks, he moved back to Moscow.

The next chapter examines Moscow in 1922-1923. It documents the chaotic — yet vibrant — cultural life of Moscow after the end of the Civil War. It records Tretyakov's involvement with Proletkult and his deepening involvement with both Eisenstein and Meyerhold, focusing mainly on theatrical techniques and staging. This aspect of the coverage of Tretyakov's life provides an illuminating view of the issues and concerns of early Soviet playwrights and their directors. Chapter Five explores Tretyakov's increasingly deep involvement with the journal *LEF* (representing the Left Front of the Arts). With that came a deepening in his relationship with Eisenstein, and an opening up to other members of the group of *LEF* contributors, described as 'feisty ..., imaginative, impatient, hardworking and often dogmatic' (p. 91). Others of this group included Rodchenko, Meyerhold and Dziga Vertov. After many political struggles by its editors, the writing was on the wall for *LEF*'s continuing existence in early 1924. It was at this point that Tretyakov took up an appointment as a lecturer at Beijing University, moving to China.

His eighteen-month visit to China and its after-effects on his output occupy the next two chapters (Six and Seven). Apart from his teaching duties, he spent many hours exploring the streets of Beijing, observing and photographing city life. He was

REVIEWS

also exposed to ‘street *agitki*, agitational propaganda pieces’ (p. 117), strongly reminiscent of the agitprop troupes in Moscow. Debunking the myths associated with China aligned closely with his brief from the Soviet government when endorsing his position. From Tretyakov’s return from Beijing in 1926 to around 1930, he produced four significant pieces associated with China: a sequence of poems and a subsequent play, both entitled *Roar, China!*; a collection of essays and sketches entitled *Chzhungo*; and a ‘bio-interview’ with one of his erstwhile students, *Den Shi-hua*.

A pair of chapters is then devoted to Tretyakov’s play *I Want a Baby*, and its basis for his move into film in 1927, when appointed as Drama Consultant to the Georgia State Film Institute. A series of films were produced under this consultancy, almost all of which exhibited ‘factography’, explained by Tretyakov (p. 166) as follows:

Montage is a means of linking (confrontation, opposition) of facts, such that they begin to emit a social energy and the truth hidden inside them.

In parallel with his involvement with cinematic projects, he developed his still photography, begun in China in 1924. His increasing portfolio of still images developed into ‘factographic’ series, each element of which served a purpose, and was thus functional, in this way creating a ‘biography of the thing’ (p. 180).

Chapter Ten frames Tretyakov’s role in developing the *ocherk* — a ‘sketch ... [or] expansion of the newspaper article’ (p. 199) — in the context of his involvement with the ‘Communist Lighthouse’ *kolkhoz*. This collectivised view of developing artistic products involved the artist (or writer) ‘... rationally and emotionally, and is well enough informed to give the [viewer or] reader a vivid and true insight into peo-

REVIEWS

ple, events and a way of life, and, consequently, an indication of how to judge these' (p. 199).

The following chapter 'Sharing the Bonfire' explores both sympathies and conflicts in Tretyakov's relationship with Bertolt Brecht, briefly touching on Georg Lukács's theoretical critiques of their respective approaches to literary composition.

Chapters Twelve and Thirteen cover the years of Tretyakov's fall (1935 to 1937), arrest, and sentence that is thought to have ended in his suicide. In common with many other literary figures (*inter alia*), this was as inexorable as a Greek tragedy. The final chapter deals with the aftermath of his death and its effect on the members of his family: imprisonment in a labour camp for his wife Olga; the alienation of his daughter Tanya, treated as a pariah; the ill health of his father; and the withdrawal of all his works from circulation. The epilogue consists of seventeen pages of Robert Leach's poetry.

This book will appeal to a readership that wishes to focus on Tretyakov's literary and visual output, rather than a clearly sequenced life of this artistic polymath. The author is at his best when describing early Soviet theatrical theory and its realisation during Tretyakov's lifetime. The book has two explicit aims (p. 9):

The first aim of this biography, therefore, is to excavate Tretyakov's life, to give a more rounded, more detailed account of his work, and to indicate the vitality and continued relevance of his thought. A second aim is to humanize him.

Both aims are achieved.

However, the sequencing of events in Tretyakov's life is often confused by the author's chapters which, while focussing on separate aspects of his life and work, of-

REVIEWS

ten overlap temporally. It is regrettable that the index is so sparse and that a bibliography is absent.

John Cook
University of Melbourne

Elena Osolina, *Stalin's Quest for Gold. The Torgsin Hard-currency Shops and Soviet Industrialisation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2021. ISBN 9781501758515. viii + 216 pages.

Elena Osokina's monograph, *Stalin's Quest for Gold. The Torgsin Hard-currency Shops and Soviet Industrialisation*, examines the origins, evolution, rise and fall of the short-lived Soviet hard currency store for foreigners, Torgsin – *torgovlya s inostrantsami* – and its unusual role in the 1930s Soviet economy. Based on a large body of statistics, reports and correspondence from the State Archive of Economics, Osokina's 2021 publication is an updated version of the 2009 Russian-language original.

Created in July 1931, at the dawn of Stalin's industrialisation, Torgsin was a means of acquiring hard currency from foreigners at a time when the Soviet gold resources required to import western technology were entirely depleted. However, it transpired that the problem could be solved by the State acquiring gold from the Soviet population.

Although after the Revolution personal gold had to be handed in by citizens to the State, food rations and the approaching famine forced the population to bring saved-up gold to Torgsin in exchange for food. 'The government needed hard currency and gold', writes Osokina, 'but driven by hunger, it was the people who took the

REVIEWS

initiative' (p. 33). Once it was decided that Torgsin would implement these unusual transactions, it began to grow, between July 1930 and early 1936, from a small store for tourists into a massive empire of over 1,500 outlets in cities and rural areas across all the republics, at its peak. The Torgsin Board, several People's Commissariats, the OGPU and local Party authorities formed a complex intertwined network, competing for the benefits and operating with 'conflicts of interest, resentment and rivalry' (p. 52). The stores were run by the Moscow-based Board, with three successive Directors appointed for their Party track records rather than their expertise in trade.

A central theme of the book is that Torgsin was primarily a means for the state to pump the gold out of the population during the 1932-33 famine to help it solve the problem of its gold bankruptcy, which in turn played a decisive role in the funding of industrialisation in the Soviet Union. Tsarist gold coins, bullion and personal and household golden items brought by the starving people were assessed by the weight and purity of the gold, then turned into scrap, and passed on to the State. Silver, precious stones and platinum, art and antiques played a much smaller role than gold, with silver constituting 14% of the valuables purchased by Torgsin over the years. While the prices for gold set by the government were equivalent to the world prices in roubles, those for silver, platinum and diamonds were well below international prices. In contrast, the food for which Torgsin issued coupons in exchange for valuables, was sold to the population at inflated prices, on average 3.3 times more than the Soviet export prices of the same products during the famine.

Osokina presents a fascinating picture of Torgsin's environment and operations. In 1932-33, during the peak of the famine, 80% of sales consisted of flour, groats, low quality rye and wheat, vegetable oil and sugar; in 1934, as food became available again in commercial stores, the demand for staples dropped and the main sales consisted of manufactured goods, clothes and shoes, luxury items, and delicacies

REVIEWS

(p. 131). Torgsin's system reflected its countless contradictions: the superficially shiny stores in large cities contrasting with dingy hovels on the periphery; luxury foods available in some stores contrasted with generally poor quality food ('mouldy candy', 'pork smelled like fish', rotten vegetables (p. 170)), leading to complaints from foreigners. Food was quickly sold out, with customers' coupons risking expiration. Although staff were often unskilled and lacking education, they enjoyed higher salaries and special rations, which led to them adopting superior attitudes towards the customers, displaying arrogance and rudeness (p. 194). While the Board insisted on compliance with the regulations, the local party *nomenklatura*, OGPU and Torgsin staff abused their power and stole the goods, used them as bribes and profited by re-selling them at much higher prices. Local OGPU members terrorised customers and extorted goods from shop assistants. Obtaining gain at any cost included theft by shop attendants and local authorities, prostitution in sea ports (pp. 162-163), 'fictitious discard of goods' (p. 196), embezzlement and other economic crimes leading to managers being prosecuted.

Torgsin's commercial success was directly correlated with the famine: almost 45 tons of pure gold were 'produced' during the peak of hunger (p. 79), equalling almost the same amount as produced by the gold mining industry, and at a lower cost (pp. 79-80), with Ukraine alone accounting for 1/5 of all the gold gathered in the first nine months of 1932 (p. 78). The 98.5 tons of pure gold purchased from the population in just over four years (p. 81) equalled 40% of the 1932-35 industrial production of Soviet gold. While the statistics of the gold purchases in the most difficult year, 1933, suggest that Torgsin helped the population to survive, its success was actually the indicator of a national disaster (p. 82), showing that the government created Torgsin 'not to save the starving but to aid industrialization.' (p. 149). Marxist ideology, Osokina argues, was superseded by the considerations of hard cash profit (p. 158),

REVIEWS

with Torgsin prices changing for reasons of expediency: during the peak of famine they soared, with those of bread products in 1933 exceeding those of exported ones (p. 221).

In this light it is unsurprising that the end of the famine in 1934-35 led to the decline of the demand for Torgsin provisions, and the influx of valuables diminished. With good crops the cheaper prices in commercial stores made the high Torgsin prices uncompetitive; the amount of gold brought in between 1934-35 decreased, and its effectiveness in generating easy revenue dropped. Attempts to diversify by providing manufactured and luxury goods and services were unsuccessful. As a result, the government reduced the number of stores, stopped accepting gold and valuables in November 1935, and closed Torgsin on 1 February 1936 instead of in 1938, as planned.

Osokina's study clearly demonstrates that Torgsin helped to solve the hard currency problem experienced by the USSR, generating enormous revenue that provided one fifth of the expenses for industrial imports in the first half of the 1930s. Rather than assist the population, Torgsin exploited famine and people's despair (pp. 220-221). 'Paradoxically, this capitalist approach was justified by a revolutionary mission – the building of socialism in the USSR' (p. 231).

Osokina has produced a valuable study of Soviet economic and social history, rich in statistical data attached in tables, with abundant details about its operations in the early-mid 1930s. Written in English, it does not provide the translator's name. It is regrettable that certain themes are reiterated excessively, repeated almost verbatim in several chapters, and the back-and-forth chronology tends to disrupt the narrative flow. It is also curious that the hypothesis that Stalin supported republican Spain partly because of his interest in Spanish gold contradicts the author's own argument that the gold deficit had been resolved by 1934-35 (p. 90). The book is weakened by Osokina's statement that Jews 'had traditionally occupied a prominent position' in pre-

REVIEWS

revolutionary commerce (p. 54), and the claim that trade was the Jews' 'traditional metier' (p. 191) perpetuates the old and facile stereotype.

Ludmila Stern
UNSW Sydney

Petr Steiner, *Václav Havel: Od Existenciální revoluce k invazi do Iráku* [Vaclav Havel: *From Existential Revolution to the Invasion of Iraq*], Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2022, 159 pp.

Vaclav Havel was a playwright and a dissident intellectual, a man of literature who became a politician by an amazing accident of history. It is fitting then that his political writings are examined by a major scholar of language and literature, Petr Steiner. As we learn from a well-informed and lively introduction by Richard Změlík, Steiner, a Czech post-1968 émigré student, wrote his doctoral dissertation at Yale in the 1970s, comparing Russian Formalism and Czech Structuralism. The comparativist approach taken in the study reviewed here is controversial, though surprisingly convincing. In the first of the two essays, Steiner juxtaposes Havel's famous manifesto of non-violent resistance against communism, 'The Power of the Powerless' with 'The Communist Manifesto' by Karl Marx. Even more provocatively, in the second essay, he compares Havel's endorsement of the US-led intervention of Iraq in 2003 with the infamous letter by Vasil Bilak from August 1968, in which one of the leading Czechoslovak apparatchiks (alongside four other co-signatories) invited the Soviet Union to invade their country to defend it 'against the imminent danger of counterrevolution'.

In the first essay Steiner takes Havel's own allusion to the Communist Manifesto seriously, pointing out that both Marx's and Havel's programmatic texts are ra-

REVIEWS

ther similar and thus also vulnerable to similar criticisms. They both represent a novel literary form, which combine philosophy and politics, analysis and engagement, and seek not merely to describe their world, but to change it. In doing so, they both write about the future as if it were already there. Both authors also present a highly schematic analysis of the injustices of the current political arrangement in order to sketch a strategy to overcome them, as well as a vision for a better future. ‘How are we to understand the future that we are told is already here?’, Steiner asks, in order to expose the vacuousness of Havel’s ‘existential revolution’ and the enormous distance between his vision and the kind of society that emerged in the Czech Republic after 1989. Such criticisms are not new. Steiner appreciatively cites John Keane’s irreverent biography *Václav Havel: A Political Tragedy in Six Acts* (1999), as well as pioneering work on post-communism by Aviezer Tucker. Ernst Gellner might have been worth mentioning too, who early on ridiculed Havel’s depiction of the 1989 revolution in Czechoslovakia as having vindicated his (and Masaryk’s) dictum that ‘truth prevailed’. ‘Communism was not destroyed by society or by honesty’, Gellner wrote, but rather by ‘consumerism and Western militarism’. Applying this logic to Havel’s famous metaphor of the greengrocer who unthinkingly complies with the expectations of the regime by displaying propaganda posters he does not believe in, Steiner argues that it was the greengrocer’s opportunism rather than his desire to ‘live in truth’ that brought down communism.

Steiner’s critique of Havel’s political philosophy is convincing, but the comparison with Marx is somewhat overdrawn. However limited the impact of *The Communist Manifesto* might have been in the immediate aftermath of 1848, there is no denying that Marxist ideology ultimately gave rise to a political experiment that had enormous and catastrophic consequences in Europe, before its eventual demise. By contrast, however ambitious Havel’s rhetoric about an existentialist revolution in the

REVIEWS

‘Power of the Powerless’ might sound, he did not intend and did not inspire a new political movement that would seek a radical transformation of politics. The fact that he ended up presiding over a fairly standard multiparty, liberal democracy – with all its imperfections – can either be criticised as a betrayal of his original ideas (as Keane and Steiner argue), or as a sign of political maturity. At any rate, Havel’s strength as a political thinker and activist was not in his prescriptions of what should have happened after the demise of communism (or postcommunism, as he labelled the Czechoslovak regime in the 1970s), but rather in his contribution to its eventual demise. It may well be that both were needed for communism to collapse and liberal democracy to take root: high-minded idealism represented by Havel (and his imagined greengrocer who refuses to live in the lie) and the pragmatic opportunism represented by another Vaclav – his political rival and the architect of Czechoslovak economic reform – Vaclav Klaus (represented by a greengrocer who does *not* decide to ‘live in truth’).

High-minded idealism does not protect anyone from political misjudgements, though. This is well illustrated in the second essay of this slim volume, in which Steiner compares Havel, the dissident intellectual, with Bilak, the erstwhile member of the Presidium of the Central Committee of the Czechoslovak Communist Party. Steiner effectively satirises Havel’s moralising postures to expose the fallacy of his support for the US-led invasion of Iraq. Citing his 1984 essay, ‘Politics and Conscience’, in which Havel berates a French leftist student for his inability to ‘understand that even the most promising project of “general well-being” convicts itself of inhumanity the moment it demands a single involuntary death’, Steiner shows that Havel failed to live up to his own ideas when embracing the spurious justification for the attack on Saddam Hussein’s Iraq. This was worse, in Steiner’s view, than Havel being merely one of George W. Bush’s ‘useful idiots’. By endorsing the invasion, Steiner argues, Havel became an accomplice to a US policy which led to the death of hundreds of thousands

REVIEWS

of innocent victims and the ensuing political instability. By contrast, the Soviet-led invasion of Czechoslovakia resulted in far fewer casualties. However, this comparison also goes too far. To be sure, Havel helped to legitimise the ill-conceived invasion, but not to the same extent as Bilak enabling the Soviet intervention in Czechoslovakia. Furthermore, the Czechoslovak reformist government during the Prague Spring was far less repressive than Saddam Hussein's regime.

The book is provocative, unsettling and thought-provoking, challenging assumptions about Havel's political legacy and inviting one to ponder what might have been. It is to be recommended to readers interested in Havel's political philosophy and the political upheavals in Czech society before and after 1989.

Stefan Auer
University of Hong Kong

Borys Antonenko-Davydovych, *Duel*. Trans. from the Ukrainian by Yuri Tkacz. [London]: Glagoslav Publications, 2022. 201 pp.

Borys Antonenko-Davydovych (1899-1984) was one of the few Soviet Ukrainian writers of his generation who survived the Stalinist purges. He spent the years between 1935 and 1957 in labour camps and exile. An activist of the briefly independent Ukrainian state, Antonenko-Davydovych joined the Ukrainian Communist Party, but shunned politics after the UCP's forced self-liquidation and merger with the Communist Party (Bolshevik) of Ukraine.

Antonenko-Davydovych had published a collection of short stories and two short novels by the time *Smert'* (*Death; Duel* in Yuri Tkacz's translation) appeared in

REVIEWS

the journal *Zhyttia i literatura* in 1927 and as a separate book in 1928 – surprisingly, given the novel’s potential to be read as an open critique of the goals and practices of the Bolshevik party. Later banned in the Soviet Union, like almost all of the output of the cohort today known as the ‘executed Renaissance’, *Smert´* was again published in London in 1954. Yuri Tkacz’s translation first appeared in 1986 with Lastivka Press in Melbourne. The Glagoslav edition follows the text of that translation and includes the same useful factual introduction by Dmytro Chub (1905-1999).

The republication of *Duel* in the year of Russia’s full-scale invasion of Ukraine is timely. A penetrating representation of the psychological imperatives that compel the functionary of a would-be totalitarian regime to inflict suffering in the name of an inhumane ideology, the novel also uncovers the culture of colonial prejudice that the Soviet Union inherited from the Russian Empire.

Antonenko-Davydovych is not usually considered one of the foremost Ukrainian writers of the 1920s and early 1930s. He was not as radical in his anticolonial invective as the polemicist Mykola Khvyl´ovyi, nor as experimental as the prose writer Maik Iohansen or the poet Mykhail´ Semenko, nor as subversively ironic as the dramatist Mykola Kulish. Antonenko-Davydovych was described by Mykola Hlobenko, a touch condescendingly, as ‘standing closer to his naturalist predecessors in his way of describing characters, his generally quite uncomplicated compositional technique, and his “genre painting” approach to the presentation of images, sometimes brutal, of everyday life’ (‘Avtor smilyvoi knyhy’, introduction to *Smert´* [London: Ukrain´ska vydavnycha spilka, 1954], p. 6).

In fact, the realism of Antonenko-Davydovych’s *Duel* is a major aesthetic accomplishment. The novel vividly and convincingly represents the inner turmoil of Kost´ Horobenko, a child of the petty bourgeoisie and a former fighter for Ukraine’s independence, who has become a Bolshevik and must take part in imposing, by terror

REVIEWS

if need be, the dictatorship of his party upon a resentful former middle class, a sceptical intelligentsia and an unwilling and angry peasantry.

Duel reveals Horobenko's embrace of violence, even inhumanity, as the inevitable consequences of forces beyond his control. Horobenko's tragic flaw is his unalterable past. Tarr'd with the brush of the nationalism that is anathema to fellow Bolsheviks, he nonetheless yearns to persuade them of his party loyalty and ideological ardour. His inability fully to quell his residual family and national consciousness results in paroxysms of self-hate, rage at people of his own background and cravings to destroy them physically ('These Batiuks needed to be shot dead, for a young nation could not be sentimentally rotten, infected with pustules' (p. 107)).

Horobenko's anguish unfolds against the background of situations characteristic of the new Soviet reality: the 'voluntary' Saturday workday, the tense interview with a party superior, or the sortie of party activists into a village to ensure the correct outcome of local elections. In each of these situations, party activists discredit themselves through ambition, pettiness, bullying, in-fighting and mutual denunciation. Their war against perceived class enemies runs parallel to their covert enmity toward other cultural identities than the Russian. Antonenko-Davydovych decries this endurance of colonial domination especially in his representation of his characters' spoken language. The vocabulary of the colonial masters has penetrated into the speech of untutored Ukrainian city folk and farm workers to the point where they can speak only a mixture of their own language and Russian; party functionaries dismiss the use of Ukrainian as an affectation on the part of eccentric intellectuals; and careerists struggle to imitate a high-status version of Russian pronunciation.

Representation of this complex sociolinguistic situation is almost impossible in English, and Yuri Tkach prudently limits himself to reproducing one aspect of it that is readily visible in translation: the changes that occur when Ukrainian names are

REVIEWS

pronounced according to the phonetic rules of Russian. In this as in his many other translations Tkacz aims for, and succeeds in producing, a fluent and natural-sounding English text that replicates Antonenko-Davydovych's straightforward prose and, in particular, the naturalness of the original's dialogues.

The new publication of *Duel* augments the growing list of Ukrainian literary works available to readers whose interest in matters Ukrainian has been intensified by the current war. The phenomenon is a welcome, if slender, silver lining to an especially menacing thundercloud.

Marko Pavlyshyn
Monash University

Mondry, H., *Embodied Differences: The Jew's Body and Materiality in Russian Literature and Culture*. Boston, MA: Academic Studies Press, 2021. 234 + xxii pp. (including 14 illustrations) + index, ISBN 978-1-64469-485-5.

Before reviewing this title, let me stress that this is a serious piece of research that requires both close focus and persistence to arrive at one's reward at its completion — and this reward is considerable. I will let Mondry herself state the ambit of her book (p. xii):

My enquiry interrogates the dynamic between body politics and the politics of materiality. The notion of the Other, especially the Jewish Other, is central to my investigation. I analyze the ways in which literary works and cultural discourses employ the construct of the body in relation to the material world in order either to establish and reinforce,

REVIEWS

or to subvert and challenge, dominant cultural norms and stereotypes. I examine the employment of physical characteristics, embodied practices, and senses to define the body taxonomically as normative, different, abject or mimetically desired.

The book is structured in two parts, entitled ‘The Other Body and Spaces for Matter’ and ‘Re/Active Embodiments and a Sense of Things’ respectively. The first part contains seven chapters and the second five, bookended by an introduction and a conclusion. The back matter includes a meaty 21-page bibliography and what appears at first sight to be a comprehensive index. The book is populated with almost 600 footnotes, almost all of which I read, and most of which added considerably to the text matter. For the most part, the chapters are pithy and yet readily digestible.

As to Mondry’s source material, the literary examples she uses to support her arguments are complemented by philosophical and anthropological sources. As Mondry further outlines (p. xx):

My approach is interdisciplinary, bridging high and popular culture. While I use mainly literary sources, I also turn to museum practices, scientific and philosophical writing as well as to social media and traditional material culture, such as foodways, to present a more encompassing depiction of my topic.

The selected literary sources include those from the literary canon, modernist texts, popular contemporary women writers, postmodernist texts and some award-winning writers. To these should be added Ivan Shevtsov, author of *The Aphid*, a novel seen as ‘infamous’ and ‘corrupting’ (p. xxii) by Mondry. The philosophical, ethnographic and anthropological sources include such theorists as Mikhail Bakhtin, Mircea

REVIEWS

Eliade, Vladimir Solovyov, Vasily Rozanov, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Richard von Krafft-Ebing and Yuri Lotman. The list goes on and on ...

Taking a deeper dive into Mondry's research, I have selected three chapters to cover in detail: '*Intimate Spaces: The Modern Jewess in the Boudoir in Chekhov and Bely*' (Ch. 4), '*Strange Ancestors in the House and Basement*' (Ch. 9), and '*"An Edible Chronotope": in Search of Jewish Heritage Food*' (Ch. 12).

The first of these chapters is focused on 'the image of the sexually predatory Jewess' (p. 55), a racialised image formed in the late Tsarist period and informed by the medical and scientific theories of the time. The specific texts used as the centre-piece of this chapter are Chekhov's *Mire* of 1886 and Bely's *Petersburg* of 1913. Mondry employs the boundaries of Lotman's 'semiosphere' to elucidate the representation of Susannah's house with its associated alcohol refinery (in *Mire*) on the one hand, and the Russian territory surrounding this Jewish enclave. Mondry conducts a similar analysis of Zoya's dacha on Vasilievsky Island in St Petersburg (in *Petersburg*). Both places are metaphorically situated on the edge of the Pale. Both spaces are racialised: the former quite explicitly and the latter by implicit means. And both pieces draw heavily on the olfactory senses to give a feeling of sensual oppressiveness resulting in 'Susanna's racialized and sexed boudoir', and Zoya's 'site of racial degeneration' resulting in 'political terrorism' (p. 72). Both houses are identified by their authors as *loci* of the subversion of Russian values by the Jewish Other.

Chapter 9 is devoted to 'Strange Ancestors', contrasting Isaac Babel's view of these relatives (captured in his 1929/1930 story 'In the Basement') with Marina Paley's 1987 characterisation of her ancestors from beyond the Pale in her novella 'Remembrance'. Mondry uses Sigmund Freud's essay 'Family Romances' to unpack the differing qualities of connection of the two writers to their antecedents: Babel's approach involves a degree of acceptance, whereas Paley estranges herself from the in-

REVIEWS

habitants of the house near Leningrad. Babel's acceptance is qualified by his employment of two personae in his story: Babel the Twelve-year-old and Babel the Narrator. This allows the writer to enrich the story with irony, and depict the complex eccentricities of the characters as being due to class as well as ethnicity. By contrast, 'Paley's reminiscences are driven by the impulse to forget rather than to recollect the physical world of the house' (p. 142). Apart from any other consideration, this involves the avoidance of any descriptor that is explicitly Jewish. One result of this is a denial of the characteristics of the Jew's body in her description of her favourite grandmother, thus romanticising the family in line with Freud's essay. Another is the characterisation of her great-grandmother as looking like a Baba Yaga, with the implicit physical characteristics associated with the European imagining of the Jewish physiognomy.

The final chapter for review is that entitled 'An Edible Chronotope', a term coined by Barbara Kirshenblatt-Gimblett in the Foreword to *Culinary Tourism*, where she defines it as a 'sensory space-time convergence' (p. 185), somewhat after Mikhail Bakhtin. Mondry here focuses on Jewish Cooking, specifically *teiglach*, a Jewish pastry dish. As Mondry follows the thread of recipes for this dish, she explicates the reasons for the differing methods of preparation, each method not only located at a specific point in space-time, but also at a specific generation as part of a family tree of 'traditional' recipes. She notes the careful editing out of Jewish recipes from Soviet Cookbooks, and the effects of the Holocaust on food memories. Even in post-World War II Israel, recipes of Jewish heritage foods from the Ashkenazic tradition have apparently lost ingredients and methods once deemed mandatory for those who came before. In this context, 'culinary ephemera' such as *teiglach* are at risk of losing their 'embodied spiritual connection with Jewish material culture and folk mysticism' (p. 201).

REVIEWS

In summary, this book rewards the reader as a result of the breadth of discussion of a specific domain, and the number of vectors that Mondry succeeds in applying in her research. This is complemented by the depth of discussion, represented by a layered approach that employs tools from literary theory, psychoanalysis, museum studies, pathology, and sociology, to name a few of the disciplines brought to bear on the topic at hand. It is an extremely erudite study that, nonetheless, engages the reader by its approach, making it an ideal acquisition for any academic library.

John Cook
University of Melbourne

Robin Milner-Gulland, *Andrey Rublev: The Artist and His World*. London, UK: Reaktion, 2022. ISBN 978-1-78914-680-6. 152 pages.

Published in the author's eighty-seventh year, this slim volume is the fruit of a lifetime's wide-ranging enquiry – linguistic, ethnographical, religious, historical, artistic – into the dynamics of Russian cultural history and its origins, and is a remarkable achievement. While Robin Milner-Gulland was principally associated earlier in his career with penetrating studies of twentieth-century poets and artists such as Khlebnikov, Kharms and Filonov, in recent decades he has concentrated more on interdisciplinary investigations of the artistic world and belief systems of Russia's medieval past. It is not without relevance that in Oxford he was a student of the historian Dmitry Obolensky (joint dedicatee of the present volume, along with Dmitry Likachev, about whom he gave a paper in 1977), while in Moscow he studied with the literary scholar Nikolai Gudzii, another eminent scholar of the period.

REVIEWS

In addition to publishing illuminating, deeply researched books such as *The Russians* (1997) and *Patterns of Russia: History, Culture, Spaces* (2020), Milner-Gulland has also produced fine translations of two important monographs by the art historian Oleg Tarasov, with whom he clearly shares a deep kinship. Both *Icon and Devotion – Sacred Spaces in Imperial Russia* (2002) and *Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich* (2011) have a direct bearing on this new study of Russia's most famous icon painter Andrey Rublev, the first to appear in English. It is written in Milner-Gulland's characteristically lucid style, enhanced with personal anecdote, with the learning worn lightly and with an eye to reaching the widest possible readership.

The inherent problems in writing a biography of a late 14th- to early-15th-century Russian artist-monk about whom very little is known are tackled head-on in the Introduction. From lingering questions about the attribution of Rublev's surviving oeuvre to debates about the provenance of his name and its pronunciation, writing about him is a daunting prospect. Milner-Gulland sensibly adopts a contextual approach, with his starting point nevertheless being the 'immediate joy and uplift' afforded by contemplation of the small number of icons known to have been painted by Rublev. The visual thus appropriately takes centre stage, and a highlight of the book is its large number of high-quality colour illustrations. After a brief overview of Orthodox Christianity and a discussion of available sources, the first of the five main chapters is devoted to an appraisal of Rublev's undisputed masterpiece, the 'Old Testament Trinity'. Milner-Gulland provides an informative account of the icon's innovative configuration of its three angelic figures, its unusual colours, and its symbolism, but, regrettably, does not elaborate on its compelling 'rhythmic qualities' (p. 23) which are also central to its abiding appeal. We learn that they have often been noted by commentators, but not who these commentators were. It is this icon, justly regarded as the pinnacle of Russian icon painting, which in May 2023 Vladimir Putin con-

REVIEWS

roversially removed from the Tretyakov Gallery, where it had been in the care of professional curators since 1929, and handed back to the Russian Orthodox Church. After placing it on temporary display at the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, the Church intends to keep it permanently in its most important monastery, the Trinity St. Sergius Lavra in Sergiev Posad, for whose cathedral iconostasis it was originally painted.

The second chapter covers the early history of Medieval Rus, the impact of the Mongol invasion, and monastic life, and includes a helpful section on the practical skills required in the preparation and painting of icons. Milner-Gulland then goes on to tell us about the life of the young man later canonised as St. Sergius, the proliferation of monasteries founded by his disciples further north, and the extraordinary cultural renewal which unfolded in Muscovy following the great victory of Dmitry Donskoy in 1380 over the Tatars at Kulikovo, in which Andrey Rublev was such a pivotal figure. The fourth chapter is devoted to an impressive forensic investigation of Rublev's 'Life and Works' based on extant documentation, which touches on his activities in Vladimir, Sergiev Posad, Moscow, and Zvenigorod, site of the spectacular discovery of three damaged but exceptional large icons in a woodshed near the Dormition Cathedral in 1918.

In Chapter Five, 'Rublev as Artist', the reader is first treated to a full translation of a vivid and detailed personal letter written in 1415 by Hieromonk Epifaniy the Wise about the work of Rublev's illustrious contemporary, the icon painter Feofan, or Theophanes the Greek, which takes us right into the heart of icon painting technique at that time. Milner-Gulland then turns to address the compositional style in all the works attributed to Rublev individually, adopting a robust attitude to the latest research conducted at the State Institute of Restoration in Moscow. His observations are full of insight. Although it is slightly odd to encounter here another discussion of the

REVIEWS

‘Old Testament Trinity’, in which some earlier points are embellished, there is something endearing about the author’s conviction that ‘it is worth going over them again’.

In the penultimate chapter, Robin Milner-Gulland assesses the important role played by such brilliant figures as Pavel Florensky and Dmitry Likhachev in resurrecting Rublev’s legacy following centuries of oblivion, which would lead to Tarkovsky’s famous 1966 film and culminate in his canonisation in 1988. In the final ‘Summing Up’ chapter, adducing Rublev’s ‘understated perfection of form, colour and tone’ (p. 124), and with reference to the achievements of Byzantine culture, a convincing case is put forward as to why he should be ranked as an artist of world importance.

Rosamund Bartlett

Oxford

IN MEMORIAM

ROBERT FARNHAM MILLER (10/12/1932 – 11/12/2021)

In Dr Robert Miller, known to all as Bob, who died the day after his 89th birthday, the ANU and the community of scholars specialising in Russia and the countries of Eastern Europe have lost a uniquely gifted and erudite colleague.

American by birth and education, and proud of his Jewish heritage, Bob's career was as rich and varied as his multicultural upbringing. His grandparents on both sides had emigrated from Belarus and Ukraine in the early twentieth century, a time of pogroms and persecution for the Tsar's Jewish subjects. Bob was born in Boston, but most of his childhood was spent in Winthrop, Massachusetts, in a largely Jewish neighbourhood. His Jewish faith remained important to him throughout his life, and he would later read and compare religious texts in the languages he knew. He grew up speaking both Yiddish and English, and learned Hebrew at school. This no doubt accounted for the remarkable ease with which he mastered other languages during his later studies.

Having excelled at school and won numerous awards, Bob proceeded in 1950 to the US Coast Guard Academy, where he studied engineering while serving as an officer-cadet. Before long, he transferred to Northeastern University in Boston to continue his engineering studies. However, he would soon change direction and complete a degree in history at the University of Michigan. This led to an interest in political science, in particular the politics of the USSR, and a master's degree and eventually a doctorate in that discipline from Harvard in 1965. In the course of his doctoral research he spent a year at Moscow State University and developed fluency in Russian, which was essential for his chosen field: the manufacture and use of agricultural ma-

OBITUARIES

chinery in the Soviet Union. His research would lead in due course to the publication of his first book: *One Hundred Thousand Tractors: the MTS and the Development of Controls in Soviet Agriculture* (Harvard UP, 1970).

While working on his doctorate, Bob also served as a Teaching Fellow in Government at Harvard, and would later hold academic posts at Washington University (St Louis, Missouri), the State University of New York (Stony Brook) and the University of Illinois.

In 1973 he made the move to Australia with his wife Mary Ellen and their two young children, when Bob was appointed a Fellow in Political Science in the Research School of Social Science at ANU. From that time on, the ANU would be his professional home. He joined a formidable team of experts in the field of Russian, Soviet and East European Studies, and forged close and enduring friendships with colleagues there, in particular with Harry Rigby, who had done much to foster the discipline. He and Bob would go on to many years of fruitful collaboration, as may be seen from Harry's posthumously published book, *Memoirs of a Bourgeois Falsifier* (Australian Scholarly Publishing, 2019). Bob's field of research expanded to include the Yugoslav variety of communism, on which he soon became an acknowledged expert. An extended period of residence in Yugoslavia, with his family, allowed him to observe the country closely and develop many personal contacts and long-term friendships.

Many publications followed, in English, Russian, Croatian and German. These were wide-ranging and authoritative, unfailingly grounded in thorough research. Beginning with Soviet agriculture, they embraced Soviet policy in science and technology, foreign policy, Church-State relations, Yugoslavia and its successor states, German reunification, Poland and Lithuania. He wrote with authority on Soviet and Yugoslav leaders (Khrushchev, Gorbachev and *perestroika*, and Slobodan Milošević).

OBITUARY

His broad expertise meant that he was much in demand for informed media comment on current affairs at a time when Russia and Eastern Europe were undergoing rapid change: his area knowledge equipped him splendidly to comment on and explain the collapse of communism throughout the region. He travelled widely to conduct field research and stay up to date with developments in his field, making good use of his knowledge of many languages. In addition to those listed above, he could claim a fluent reading knowledge of French, Italian, Polish, Serbian, Bulgarian and Macedonian.

Bob taught courses in, *inter alia*, Soviet politics and government, Soviet foreign policy, comparative communist systems, political thought and theories of socialism, and the collapse of communism. He also supervised numerous postgraduate dissertations, and his students were unanimously appreciative of his generous assistance, advice and support.

On retirement in 1993 he was appointed a Visiting Fellow, with Harry Rigby, in the 'Transformation of Communist Systems Project', where he continued his research for many years, and lectured at the Australian Defence Force Academy. His major publications included *Khrushchev and the Communist World* (ed. with Ferenc Feher, Croom Helm, 1984), *Gorbachev at the Helm* (ed. with T. H. Rigby and J. H. Miller, Croom Helm, 1987), *Soviet Foreign Policy Today: Gorbachev and the 'New Political Thinking'* (Allen & Unwin, 1991), and *The Developments of Civil Society in Communist Systems* (ed., Allen & Unwin, 1992). He was a frequent contributor to *Quadrant*, *Soviet Studies* and *The South Slav Journal*, among other respected scholarly periodicals.

In the 1970s Bob was a founding member of the Australian Association for the Study of the Socialist Countries, which later became the Australian Association for

OBITUARIES

Communist and Post-Communist Studies. He served on its executive for many years, and for some time as president.

Bob will be long remembered at ANU and far wider for his active participation in seminars and conferences. He brought to bear an immense store of knowledge in fields far beyond his original disciplines of politics and economics, and could be relied upon for balanced judgements at all times. These were usually delivered humorously, often accompanied by some of the Russian and East European jokes he relished, such as those attributed to 'Radio Erevan'.

His scholarly achievements aside, Bob was truly a man of many parts with a great zest for life. Not all his colleagues were aware of his early successes on the sports field, or that he was an accomplished carpenter, handyman and gardener, who also enjoyed playing the trumpet.

The death of his beloved wife, Mary Ellen, in 2018 came as a great blow. He himself is deeply missed by his daughters Katya and Juliet and their families, as well as his university colleagues.

This obituary first appeared in *Emeritus*, the ANU Emeritus Faculty's e-magazine, Vol. 14, No. 6, July 2023.

John Besemeres and Kevin Windle

With thanks to Katya Miller, Juliet Morris and Anna Wierzbicka

Notes on Contributors

Jolanta Brzykcy, PhD, is a researcher at the Institute of Literary Studies of Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland. Her research interests are mainly in Russian literature of 'first wave' emigration, in particular poetry, women's writing and ego-documents. Selected publications: 'Картины Прованса в творчестве Галины Кузнецовой', *Slavia Orientalis*, 2018, 4, 631-645; 'Ars memoria – ars oblivionis в поэзии «первой волны» русской эмиграции', *Вопросы литературы*, 2021, 1, 79-99; '«Чудесный уголок земли». Ла Фавьер как locus amoenus в литературе русского зарубежья', *Проблемы исторической поэтики*, 2021, 2, 251-281. <https://protectau.mimecast.com/s/SMKACXLKNwFn3YZpVh6DI04?domain=orcid.org>

Bartosz Osiewicz, D. Litt. in Russian Literature, is a University Professor in the Institute of East Slavic Philology, Faculty of Modern Languages and Literatures at Adam Mickiewicz University. He is the author of the monographs *Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого* [*Intertextuality in Vladimir Vysotsky's Poetry*, 2007] and *Formy i źródła poezji Aleksandra Galicza* [*Forms and Sources of Alexander Galich's Poetry*, 2016]. He is also the author and co-author of several articles published in *Przegląd Rusycystyczny*, *Slavica Wratislaviensia*, *Studia Rossica Posnaniensia*, *AvtobiografiЯ: Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture*, *Mundo Eslavo*, *Rusistika: Journal of the Korean Association of Russianists*, *Вестник Волгоградского государственного университета*, *Russian Literature and Slavistična revija*. ORCID 0000-0003-2208-5386

NOTES ON CONTRIBUTORS

Marko Pavlyshyn is Emeritus Professor of Ukrainian Studies at Monash University. He is the author of *Ol'ha Kobylanska: Interpretations* (Kharkiv, 2008), *Canon and Iconostasis* (Kyiv, 1997), literary translations from the Ukrainian into English, and more than 100 chapters and articles, mainly on modern and contemporary Ukrainian literature. He has edited and co-edited twelve scholarly collections including, with Giovanna Brogi and Serhii Plokyh, *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations* (Toronto, 2017). Marko Pavlyshyn is a Fellow of the Australian Academy of the Humanities and an International Member of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Kevin Windle is an Emeritus Professor in the School of Literature, Languages and Linguistics at the Australian National University. His major publications include *From St Petersburg to Port Jackson: Russian Travellers' Tales of Australia 1807-1912* (co-edited with Elena Govor and Alexander Massov); *A New Rival State: Australia in Tsarist Diplomatic Communications 1857-1917* (co-edited with Alexander Massov and Marina Pollard); and a biography of Alexander Zuzenko. For his translations from various languages he has been awarded several prizes, including the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) Aurora Borealis Prize for the translation of non-fiction.

EDITORIAL CORRECTION

In the obituary of Peter Hill, on p. 188 of Volume 36 of *ASEES*, it was stated:

‘When the program of Slavonic Studies at Macquarie fell victim to funding cuts and increasing casualisation in 1986...’

In fact, the program of Slavonic Studies at Macquarie did not experience any funding cuts or casualisation in 1986, but only in the early 1990s. On the contrary, from 1986 to 1990 the program expanded with new units and new staff appointments. See further: Koscharsky, H. and Pavković, A., ‘Slavonic Studies at Macquarie University 1983-1998: An Experiment in Migrant Language Maintenance’, *ASEES*, 19/1-2, 2005, 149-162.