

# iudaica russica

2020, nr 2 (5)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

# iudaica russica

2020, nr 2 (5)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

#### RADA NAUKOWA

prof. dr hab. Piotr Fast, Uniwersytet Śląski — przewodniczący  
prof. Roman Katsman, Bar-Ilan University (Izrael)  
prof. dr hab. Marian Kisiel, Uniwersytet Śląski  
prof. Mark Lipovetsky, University of Colorado Boulder (Stany Zjednoczone)  
prof. Sergey Loesov, Higher School of Economics National Research University (Rosja)  
prof. Christopher Mauriello, Salem State University (Stany Zjednoczone)  
prof. Ilia Rodov, Bar-Ilan University (Izrael)  
prof. Eleonora Shafranskaya, Московский городской педагогический университет (Rosja)  
prof. Dennis Sobolev, University of Haifa (Izrael)  
prof. dr hab. Jacek Surzyn, Akademia Ignatianum  
prof. dr hab. Sławomir Jacek Żurek, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Mirosława Michalska-Suchanek (redaktor naczelna)  
Agnieszka Lenart (zastępca redaktor naczelnej)  
Alicja Mrózek (sekretarz redakcji)  
Andrzej Polak  
Urszula Michalik (język angielski)

#### ADRES REDAKCJI

„Iudaica Russica”  
Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Grota-Roweckiego 5/3.26  
41-200 Sosnowiec  
tel. (32)3640891  
e-mail: [iudaica.russica@us.edu.pl](mailto:iudaica.russica@us.edu.pl)  
<http://www.iudaicarussica.us.edu.pl>

Publikacja na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo do redagowania nadesłanych tekstów. Przesyłając prace do druku w naszym czasopiśmie, autorzy wyrażają zgodę na ujawnienie adresów i ich poczty elektronicznej oraz na publikację tekstów w formach tradycyjnej i elektronicznej.

ISSN 2657-8352

## spis treści/contents/содержание

5 / ROMAN KATSMAN

The Hebrew Poetry of the Younger Generation of Immigrants from the Former Soviet Union in Israel. Part 2: Yael Tomashov, Rita Kogan (the beginning was published in the previous issue) / Hebrajska poezja młodego pokolenia repatriantów z byłego Związku Sowieckiego w Izraelu. Część druga: Yael Tomashov, Rita Kogan / Ивритская поэзия молодого поколения выходцев из бывшего Советского Союза в Израиле. Часть 2: Яэль Томашов, Рита Коган

28 / ELEONORA SHAFRANSKAYA

Этническая травестия в романе Давида Маркиша *Белый круг* / Trawestacja etniczna w powieści Dawida Markisza *Biały krąg* (*Белый круг*) / Ethnic travesty in David Markish's novel *The White Circle*

45 / KAROLINA KRASUSKA

Metageographical Style: Post-Soviet Space and Jewishness in Anya Ulinich's *Petropolis* / Metageograficzny styl: poradziecka przestrzeń i żydowskość w *Petropolis* Anji Ulinich / Метареографический стиль: постсоветское пространство и еврейство в *Петрополисе* Ани Улинич

61 / RINA LAPIDUS

Iosif Utkin: Jewish Poet and Fighter for Soviet Motherland / Iosif Utkin: poeta żydowski i obrońca sowieckiej ojczyzny / Иосиф Уткин: еврейский поэт и борец за советскую родину

83 / KONRAD WOJTYŁA

Wojaczek – Cwietajewa. Przekłète pokrewieństwo / Wojaczek – Cwietajewa. Cursed propinquity / Воячек – Цветаева. Проклятое родство

98 / BATIA VALDMAN

Переводы польских писателей в русско-еврейской периодике второй половины XIX века / Tłumaczenia polskich pisarzy w czasopiśmie rosyjsko-żydowskich w drugiej połowie XIX wieku / Translations of Polish writers' literary works in the Russian-Jewish journals from the second half of the 19th century.

112 / MARTA ZAJĄC

Zuzanna Ginczanka: krytyka, poezja, życie. O tym, jak otwierają się znaki / Zuzanna Ginczanka: criticism, poetry, life. Around semiotic openings / Зузанна Гинчанка: критика, поэзия, жизнь. О том, как открываются знаки

126 / OKSANA VAKHROMEeva

«Глубоко-гуманное влияние педагога Виктора Острогорского». Образ Шейлока Ивана Гревса по *Венецианскому купцу* Уильяма Шекспира / „Wpływ humanisty-pedagoga Wiktora Ostrogorskiego”. Obraz Shylocka u Iwana Griewsa na podstawie *Kupca weneckiego* Williama Szekspira / “Deeply humane influence of the teacher Viktor Ostrogorsky”. Ivan Greavs’ image of Shylock based on *The Merchant of Venice* by William Shakespeare

## recenzje

137 / ГУЛЬЧИРА ГАРИПОВА

Этнософия Другого как проблема современной русской литературы в научно-образовательной парадигме постколониального мира (Э.Ф. Шафранская, *Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика*, Издательство Юрайт, Москва 2020)

146 / ROMAN KATSMAN

Размышления о поэзии и времени (Д. Соболев, *Через*, Геликон Плюс, С.-Петербург 2020)

## litteraria

173 / MIROŚŁAWA MICHALSKA-SUCHANEK

Беседа с Анной Файн

181 / ANNA FEIN

Niebiański Safed

(przełożyła Alicja Mrózek)

185 / ZINAIDA GIPPIUS

Antysemityzm?

(wprowadzenie i przekład Marian Kisiel)

203 / noty o autorach



ROMAN KATSMAN

Bar-Ilan University (Ramat Gan, Israel)



ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0607-8047>

## The Hebrew Poetry of the Younger Generation of Immigrants from the Former Soviet Union in Israel Part 2: Yael Tomashov, Rita Kogan (the beginning was published in the previous issue)

Hebrajska poezja młodego pokolenia repatriantów z byłego Związku Sowieckiego w Izraelu.  
Część druga: Yael Tomashov, Rita Kogan

**Streszczenie:** W kolejnych dwóch częściach artykułu na przykładzie twórczości czterech izraelskich poetek (Alex Rif, Nadi-Adiny Rose, Yael Tomashov i Rity Kogan) zaprezentowane zostały kulturowo-estetyczne właściwości poezji hebrajskiej przedstawicieli młodego pokolenia — tzw. *generation one and a half* — dzieci wychodźców z byłego ZSRR. Obszernie omówiono kwestię dziedzictwa oraz transformacji kulturowej i psychologicznej, a także praktyk poetyckich odróżniających poszczególnych autorów, w twórczości których wspomniane dziedzictwo i transformacja są obecne. Niniejszy artykuł poświęcony jest utworom Yael Tomashov i Rity Kogan (część pierwsza traktująca o twórczości Alex Rif, Nadi-Adiny Rose ukazała się w poprzednim numerze).

**Słowa kluczowe:** poezja hebrajska repatriantów z byłego ZSRR, *generation one and a half*, tożsamość kulturowa, sprzeciw wobec wiktymizacji

Ивритская поэзия молодого поколения выходцев из бывшего Советского Союза в Израиле  
Часть 2: Яэль Томашов, Рита Коган

**Резюме:** На примере творчества израильских поэтов (Яэль Томашов, Рита Коган), рассматриваются культурно-эстетические особенности ивритской поэзии молодого поколения и «полупорного поколения» выходцев из бывшего СССР. Особое внимание уделяется вопросу о культурной преемственности и тем поэтическим практикам, различающимся у разных авторов, в которых эта преемственность формируется. В данном номере публикуется окончание статьи — начало, посвященное произведениям Алекс Риф и Нади-Адины Роз, см. в предыдущем номере.

**Ключевые слова:** ивритская поэзия выходцев из бывшего СССР, полупорное поколение, культурная идентичность, отказ от вiktимности

This article discusses the Hebrew poetry of four emigrants from the former Soviet Union in Israel: Alex Rif, Nadia-Adina Rose, Yael

Tomashov, and Rita Kogan. The previous part<sup>1</sup> was focused on the poetic features of Rif's "language of babushka" and the transcultural identity of her protagonist — proud, combative, provocative, as well as on Rose's metaphorical, contemplative, melancholic poetry. In this final part I shall discuss the works of Yael Tomashov and Rita Kogan and make some notes of comparison between the four poets.

### **The Music of Wandering** ***An Unfamiliar Sea* by Yael Tomashov**

Yael Tomashov's poetry combines the storytelling typical of Alex Rif's poetry and the intense use of metaphor which is typical of Nadia-Adina Rose's. Consequently, her perception of time and sign combines different elements. As with Rif, the past is separated from the present and is represented in distinct historical signs. As with Rose, these signs seek metaphoric connections. A distinct example of this poetics is found in the cycle "Recipe of Time", which opens the book *An Unfamiliar Sea*<sup>2</sup>. The first three stanzas of the little poem on the protagonist's grandmother correspond with three points in time: Joseph Brodsky receives the Nobel Prize in literature, the protagonist is six years old; Brodsky dies, the protagonist is nearly sixteen; the grandmother dies, the protagonist notes that Brodsky wrote his first poem at the age of sixteen, a poem that "gave birth to those which followed after it"<sup>3</sup>, and that she "now succeeds in identifying the conjunctions. / A full stop that foretells a capital letter, / a beat of time on the other side of the page" (13)<sup>4</sup>. Fates resonate accidentally — Brodsky's, the protagonist's and her grandmother's. They connect as one large, historical metaphor, a weave of mysterious, obscure symbolic reflections that arouse a kind of vague admiration, similar to the way destinies intertwine in ancient mythologies. Like many poets before her, including Rif and Rose, Tomashov seeks in these reflections the "beats of time", attempts to reconstruct the "recipe of time" that her grandmother would "sketch" on the "tablet of her heart" "with chalk of flour" (12)<sup>5</sup>. This dialogue with other poets is part of the recipe (also in the poem *The Morning of Luis Garcia Montero*, 14–16).

<sup>1</sup> "Iudaica Russica" 2020, 1(4).

<sup>2</sup> Y. Tomashov, *An Unfamiliar Sea* (Hebrew), Keshev Ieshira, Tel-Aviv 2011. The page numbers appear in parentheses in the body of the text.

<sup>3</sup> "שהוליד את הבאים אחריי" (13)

<sup>4</sup> "מפליחה לזהות עתה את סימני החבור. / נקודה שמנבאת אות גדולה, / פעימת זמן שמעבר לדף" (13)

<sup>5</sup> "בגיר של קמח" (12)

Tomashov's writing takes form in a multiplicity of "full stops that foretell a capital letters" and contain endless possibilities, like continua of singularities and miniature big bangs. The metaphors take over the expression, but existing alongside them there are also fragments of a simple narrative discourse and realistic pictures of everyday life. The two languages — the metaphoric and the realistic — exist side by side without mixing, as in counterpoint, and this can be viewed as a major feature of Tomashov's poetry. Her protagonist stresses the duality in her language, in her inherited stuttering that resembles Rose's: "My father's stuttering in my mouth / and my mother's silence"<sup>6</sup>, which turns her speech from reality to the possibility of injury: "Maybe I'll still say something. / Finally something, a morsel, / a remark, a snippet of a thought" (*In One Word*, 20)<sup>7</sup>. The fragmented, asymmetrical weave of the themes in this poem turn it, from the standpoint of its composition, into a kind of fugue or brief jazz variation, the yearned for recipe of time. It appears as if the hands of the protagonist are trying to return to the "days of the piano, when [her hands] played a masterpiece of giants" (15)<sup>8</sup>.

The piano — "an exemplar of nobility and restraint"<sup>9</sup> — is the major part of the protagonist-immigrant's Russian "baggage". The piano arrives in the *Levant* after a long voyage "in the heart of an unfamiliar sea"<sup>10</sup>, and it is likened to another "baggage" — the protagonist's great-grandfather, who "descended from the airplane at the Ben Gurion airfield / on a wheelchair given by the Jewish Agency, haughty and senile, / and waited for the festive reception / to mark all the years of his Zionist activity" (*Baggage*, 19)<sup>11</sup>. The instruments and the music are the main image that organizes the cultural load — both the one destined to disappoint, to turn into an unwanted piece of junk and be forgotten, such as the piano-Zionism, as well as the one destined to become the structure of the reality and the consciousness, such as the poetry and the music itself with all its fine, complex mathematical structures, such as "the tulle of memories spread over the box of childhood" (*Quiet Rain*, 25)<sup>12</sup>. In the flutter of the curtains made of this tulle, the protagonist reads the message: "Not / belonging not / belonging"

<sup>6</sup> "בפי גמגומו של אבי / ושתיקתה של אמי" ("על רגל אחת", 20)

<sup>7</sup> "אולי עוד אומר דבר מה. / דבר מה בסופו של דבר. / גדל / הגד. / גזיו מתשכה" (20)

<sup>8</sup> "ימי הפסנתר, [כשידיה] נגנו מופת של ענקים" (15)

<sup>9</sup> "מופת לאצילות ולאורך רוח" (19)

<sup>10</sup> "בלב ים לא מפר" (19)

<sup>11</sup> "שייך מן המטוס בנמל התעופה בן-גוריון / על כסא גלגלים של הסוכנות, גא וסבילי, / והמתין

לקבלת הפנים התגיית / לציון כל שנות פעילותו הציונית" (19)

<sup>12</sup> "טול זכרונות הפרוש על ארצו היקדו" ("ישם שקט", 25)



(Ibid.)<sup>13</sup>, but the melody of the message, the musical tone behind the words and within the silence of the rain, like the grandmother's snores, in Rose's poems and the silences of the mother in Rif's — is a sign of belonging.

A distinct example of Tomashov's poetics of belonging is the poem *Apocatastasis*, and the meaning of the word, as the epigram of the poem explains, is a return to a prior condition, the reestablishment or completion of a circular cycle:

I remember a record of a children's story. The swan freezes or is forgotten  
Or dies of loneliness. I am seven and the pain hurts  
Each time I listen to it.  
Summer ends right now. A fan turns slowly [...]  
My rain forests pile up on the table.  
As long as I read in them  
I will not die.  
The swan freezes or dies of loneliness [...]  
Maybe there was no swan there. But something in that story stayed behind  
And death sat with autumn on the turning vinyl plate  
Like two mice, silently.  
Right now summer is drawing to a close. The fan begins again and turns  
The pages back resolutely.  
There, in the white, concentrated space before the first word,  
A mistake (26–27).

אני זוכרת תקליט עם ספור ילדים. הברבור קופא או נשכח  
או מת מבידודות. אני בת שבע והקאב פוצע  
בכל השמעה.  
הקוץ מסתים ממש עקשיו. מאונרר מסתובב לאטו [...]   
נערות הגשם שלי נענמים על השלקון.  
כל עוד אקרא בהם  
לא אמות.  
הברבור קופא או מת מבידודות [...]   
אולי לא היה שם ברבור. אבל משהו בספור הוא נותר מאחור  
והמנת ישב עם הסתיו על פלטת הויניל המסתובבת  
כמו שני עקבירים, חרש.  
ממש עקשיו הקוץ מגיע לקצו. המאונרר שב והופך  
את הדפים לאחור בעקשנות.  
שם, בחלל הלבן והמרוכז שלפני המלה הראשונה,  
שגיאה (26-27).

In the fragmented, rhythmic poem, which resembles rap, the protagonist affirms her belongingness, and identifies with the seven-year-old girl and the swan from the children's story. The poem is made up of eccentric circular movements, namely around different unfocused axes: revolutions of the record and the fan, repeated listening to the record, the cycle of the annual seasons, the

<sup>13</sup> "לא / שיכת לא / שיכת" (25)

reading back and forth, the cycle of life and death. The continuity, revolving or reading supposedly ensure the continuity of life, but the revolving inevitably leads to end-beginning, namely to death and rebirth, and that is the paradox or the mistake. The protagonist is a kind of Scheherazade who goes on living as long as she is telling stories, and she knows with the beginning of each story that when it ends she will be at the same point where she began and will have to begin again, but she cannot stop. The rhetorical identification with this figure enables the protagonist to shape her identity as someone belonging to this ancient melodic, rhythmic line that is at the foundation of literature, which thus draws near to magic and mythology, to the sequence of tribal legends told around the bonfire or a festivity of Decameron tales in the midst of the plague.

The composition contains a counterpoint of two themes: cyclical time, which is reversible, and linear time, which is not. The record turns and repeats itself, but each time the swan dies and that is not reversible. "And the pain hurts"; the cycle of annual seasons repeats itself, but this summer draws to the end, and that is irreversible. In this way the vinyl plate becomes a philosophical allegory, on the one hand, and an object of transition, the magic object, symbol of the identification which contains within itself the myth of the formation of the protagonist's personality, on the other hand. The repetitions, the refrains, the variations on the themes, the rhymes and the alliterations — all these accessories of classic poetics serve to create a figure of fragmented, polyphonic identification — naïve and sensible, infantile and adult, all at one and the same time. This figure refers to and reconstructs the rite of passage that has never been completed. The sound of remembrance in the story from her childhood is too strong in the protagonist's consciousness, it "hurts" and the hurt dictates the way in which she perceives the present, the summer that is drawing to a close "right now". Unlike Rif, Tomashov does not "draw forth salt from the wound", the matryoshka of the past does not empty out in order to enable the matryoshka of the present to hide inside it. Nor does Tomashov's dynamic, paradoxical record of memories resemble Rose's snow-covered memory card. The identity (as well as the poetry) is not war, as it is in Rif's poetry, nor is it uniformity, as it is in Rose's. Rather it is a fugue — music of multiple voices and races between them (in Latin, *fugere* — to run, escape), echoes, variations and counterpoints.

Even when Tomashov inundates her poetry with signs of Russian culture (which is rather rare for her), they do not function as

simulacra or metaphors, or indicate anger, pride or compassion. Instead they undergo a polyphonic transformation, break down into two different melodic and thematic lines, into two series of almost-homonyms — signs that are nearly identical but have different meanings. So, it is in the poem, *Tel Aviv in Rhyme*, which describes the dialogue between a woman who looks like a “Russian tourist” and a taxi driver as they drive through the center of Tel Aviv, in streets bearing the names of poets. Evidently that neighborhood, as well as a few humorous provocations, cause her to start a conversation about poetry with the driver, and he says:

“A Russian tourist, the very best”  
 Now I’m really touched! [...]  
 Only here do they understand poetry.  
 “Tsvetaeva?” directing my question at the driver,  
 “She’s also good, don’t you think so?”  
 “Leave Svetaeva, there’s one called Sveta”,  
 He points, “Worked once here on Masger” [...]  
 “So then, Akhmatova? Tell me what’s your opinion! [...]”  
 “Good or not good, how should I know”.  
 It’s Abraham from the station that did her  
 Said she’s crazy”. [...]  
 “It’s here, Madam. We’ve arrived. Foshkin”.  
 [...]  
 “It’s Pushkin, sir”, I replied.  
 And the street takes off slowly (34–36).

“תַּיִרַת רוֹסִיָּה, הִכִּי שָׁנָה”  
 עֲקָשִׁי אֲנִי נִרְגָּזֶת! [...]  
 רַק פֹּה הֵם מְבִינִים יְשִׁירָה.  
 “צִבְטֵיבָה?” מִפְּנֵה שְׁאַלְתִּי אֶל הַמְסִיעַ,  
 “גַּם הִיא שָׁנָה, הָאֵינן אַתָּה חוֹשֵׁב?”  
 “עֲנִבִי סְבֵטִיבָה, אַחַת קוֹרְאִים לָהּ סוֹשָׁה,”  
 הוּא מַצְבִּיעַ, “עֲבֹדָה פֹּה פַעַם בְּמִסְגֵּר.” [...]  
 “אִז אַחַמַטוֹבָה? תְּבִיעַ דַּעְתְּךָ!” [...]  
 “טוֹבָה אוֹ לֹא טוֹבָה, לֹא לִי לְדַעַת.  
 זֶה אֲבִרְהָם מִהַמְחֵנָה עִשָּׂה אוֹתָהּ  
 אָמַר הִיא מְשֻׁנֵּעַת.” [...]  
 “זֶה פֹּה, אֲבִרְתִּי. הִעֲנֵנִי. פּוֹשְׁקִין.” [...]  
 “זֶה פּוֹשְׁקִין, אֲדוֹנִי,” עֲנִיתִי.  
 וְהָרְחֹב מְקָרִיא לֹאט (34-36).

In the counterpoint thought, it is not only the Russian names, the iconic and the regular, the corrected and the distorted, that are separate and conflicting, but also different perceptions of the essence of “Russianess”, of the meaning of the word “good”, of the content of concepts such as “a city of culture, perfection, and en-

lightenment" (36)<sup>14</sup>. The two series of signs seem to be similar, but in fact they are not related. Their meaning is not created out of the differences between them, they belong to parallel worlds, and hence the problems, linked to crisis and otherness, such as identity, belonging, translation, communication and understanding, cannot even take form. What intrigues the poet in this satirical, comic scene is the counterpoint itself, the hopeless mistake and misunderstanding that are the systematic quality of reality, the inevitable polyphony of the discourse as a cosmologic principle consummately expressed first and foremost in music. It is also the organizing principle of Tomashov's book, which is evident, among other things, in the heading of the last part of the book — *A Little Night Music*.

Mozart's *Eine kleine Nachtmusik* is the most famous work in this classical genre of light, entertaining music, but the roots of the genre are in the medieval serenade, a love song that men in love would sing under the windows of the pitiless women they courted. Later, despite the uniqueness of its form and mainly its clearly mystical, storytelling qualities, the romantic ballad served as a kind of demonic double of the serenade. Tomashov's poem with its bleak atmosphere and enigmatic content, seems to be a combination of a serenade and a ballad. At the center of the poem there is the figure of the solitary protagonist, but her thoughts turn into a polyphony of voices, fragrances, flecks of light and internal dialogues. Thus, an atmospheric description of a routine evening in Tel-Aviv turns into an orchestrated cosmic drama. The poem can be divided into five parts, according to the characters-doubles that the protagonist touches, or in which her senses and thoughts are reflected (in Mozart's *Eine kleine Nachtmusik*, there are four movements, and it's known that there was also a fifth, which was lost). The train is her first double:

I secretly smoke from the window of my flat.  
 Under cover of darkness only the train crawls above Yehoshua Park  
 Bearing a guilt heavier than mine.  
 Its meaningless whistle rests softly on dozing buildings,  
 That surround me like a wall of a shared destiny (43).

אני מעשנת בהקבא מחלון דירתי.  
 בכסות הששקה רק הרקבת הזוחלת מעל גני; הוששע  
 נושאת באשמה גדולה משלי.  
 צפירתה חסרת הפשר נחה ברפנות על בנגנים מנגמגמים,  
 שמקיפים אותי בחומה של שתפות גורל (43).

<sup>14</sup> "עיר תרבות, מופת והשקלה" (36)

At night, the urban ordinariness changes shape, turns into a secret. Nothing is clear here: what is the guilt she refers to (it can't be only the need to smoke secretly)? What meaning does the protagonist seek in the train's whistle? What shared destiny is she speaking about — sinking into darkness, the fear of loss and death? The buildings are also likened to the protagonist, and their "wall" creates a solipsistic and claustrophobic feeling.

In the second section, the protagonist's attention is diverted to another subject: "In the parking bay beneath me / silent vehicles are anchored in the dim light of the lamp / that connects chassis to chassis" (Ibid.)<sup>15</sup>. The parking lot is depicted as a port in which ships anchor, and thus the subject of the mysterious voyage, that arose together with the sounds of the train, is given a romantic, maritime development. With the sense of foreign distances, in the third section, we also arrive at: "A sudden, foreign fragrance / of shampoo, or a laundry softener: / the aristocratic essence of human existence" (Ibid.)<sup>16</sup>. In the fourth section, consisting of one line, the protagonist introduces herself and her loneliness and uniqueness vis-à-vis "too many neighbors, / whose sleep is too heavy to grasp their essence" (Ibid.)<sup>17</sup>, which expresses her inability to grasp her own essence. The limitation or even the impossibility of self-awareness or awareness in general turns out to be the main subject of the poem. All the images and symbols — from the hiding of the protagonist and to the foreignness of the fragrance of human existence — are contained in the paradigm of the concealment, the not knowing. The protagonist is not alien to this existence, she is not detached; on the contrary, the secret of the one is part of the secret of the other. This idea is fully expressed in the fifth and last section of the poem:

A black cat crosses the empty yard, Stops and raises its head. We check each other out with dim eyes. I know, I know, I say and retreat to the room. I've spoiled everything (Ibid.).	תתול שחור חוצה את התצר הריקה, עוצר ומרים את ראשו. אנחנו אומדים זה את זה בעינים פהות. אני יודעת, אני יודעת, אני אומרת ונסוגה אל הקדר. קלקלתי הכל (43).
---	---

The protagonist talks to herself, to the magic, demonic animal inside her, and again points an accusing finger at herself. In the other two poems in this chapter — *The Small Roof Apartment* (44)

<sup>15</sup> "במפךרץ ההנהיה שמתחתי / עוגנים רכבים דוממים לאורו העמום של הפנס / הקושר שלדה אל שלדה" (43)

<sup>16</sup> "ניחוח זר ופתאומי / של שפופו, או מרפךר כביסה: / תמציתה האריסטוקרטית של ההנהיה האנושית" (43)

<sup>17</sup> "שכנים רבים מדי [אשר] שנתנם כבדה מקדי לתפש את מהותם" (43)

and *San Francisco* — the protagonist describes her belonging and non-belonging to different cities — Cambridge, Massachusetts and San Francisco — and states: “No one lives where he should” (45)<sup>18</sup>. Here one can see an allusion to the source of her guilt, but at the same time it is clear that in this guilt too she shares in everyone’s guilt.

While Rif is a poet of the **repair**, and Rose is a poet of **uniformity**, Tomashov is a poet of the **flaw**, in the sense that in her world, the flaw is the normal existential human condition. It is the same state of alienation or inner separation that causes the protagonist to sing that nighttime serenade to herself, to seek the essence of her existence, to fall in love with herself all over again, and to aspire to respond to love. In this poetry of longing there is a tragic element, but it is basically not pessimistic: in the Tel-Aviv urban language, in the foreign fragrance, she lauds the “aristocracy” of the “flaw”, a person’s chivalrous freedom not to give in to the dictate of the necessary and the given, not to live “where he should live”. The three poems — on Tel-Aviv, Cambridge and San Francisco — shape the character of the noble immigrant-wanderer, narcissistic enough to be free of the limitations of place and time, and lacking in knowledge enough to sail from the window of her home to the open spaces of “an unfamiliar sea”.

### **“White Air, Compressed into Nothing” A Horse in a Skirt, by Rita Kogan**

In the work of the three poets we have discussed so far, we have seen various strategies for managing signs. Rif and Tomashov tend to replace signs; the former tends to plant one sign inside another and then join them together, while the latter tends to place them in parallel alongside each other and then to separate them. In contrast, Rose tends to compress the metaphoric meaning within the unified signs. Rita Kogan’s poetry also shows a tendency to compress metaphors. Her poems of immigration (the cycle, *Shiragirah* in the book *A Horse in a Skirt*) are a consummate example of that. In these poems, the signs of the past are not simulacra, metaphors or diverging series. They break down into two unequal groups: signs of absence (the larger group) and signs of confusion or reversal. We will begin with the poem “*A Pilfering Guest*, which is amazingly similar to Rif’s poem, *My Beloved Jachnun* that we discussed above.

<sup>18</sup> "איש אינו חי היכן שפעליו לקיחת" (45)

I came to your house.  
I stole your language.  
I filled my pockets  
With medleys and rhymes.  
In the corner I vomited  
Precious gems and nuts.

I will pierce my tongue so I can  
Wear your stolen language.  
When I suck you with a pierced tongue,  
You will moan with pleasure until you come.  
I am a weird loving stranger,  
Insolence just disguised as submission (81).

באתי אֶל ביתכם.  
גנבתי אֶת שְׂפִתְכֶם.  
אֶת כִּיסֵי מְלֵאֹתֵי  
מְחֻרוֹזוֹת נְחֻרוֹזִים.  
בַּפֶּה הִקְאֹתִי  
מִרְקָלִיּוֹת נְאֻגֻזִים.

אֶנְקַב אֶת הַלְשׁוֹן לְעַנְד בָּהּ  
אֶת שְׂפִתְכֶם הַגְּנוּבָה.  
כִּשְׂאֵמֶצִיץ לְכֶם בְּלִשׁוֹן מְנַקֶּבֶת,  
תִּאֲנָקוּ מֵעֲנַג עַל סֶף בִּיאָה.  
אֲנִי זָרָה מִזְזָרָה וּמֵאֲהָבָת.  
הַצֶּפֶה שֶׁרָק הִתְחַפְּשָׂה לְכַנִּיעָה (81).

As in Rif's case, the motif of breaking into a house, and transgressive behavior in the guise of oral, sexual and other images, is very pronounced. The female figure in the poem is more like the figure of the immigrant mother, the whore, in Rif's poems that were mentioned above.

In Kogan's poem too, the attempt to adjust to the new environment evolves from a paradigm of flattery and surrender to one of insolence and pride. But in the context of this image, the difference is striking: the "strangeness" and the "weirdness" of the protagonist are not marked by cultural signs or symbols (like the bow tie or the socks and sandals in Rif's poem). In Kogan's work, the metaphors are not empirical and cultural but rather analytical and philosophical. The vile physicality is translated, in its entirety, into metaphysical concepts, while in Rif's dramatic pictorial style, even after the metaphors and symbols are deciphered, a hard non-metaphorical core of empirical realness remains.

As in Rif's poetry, Kogan's immigration discourse often turns to concepts of war, but it is totally anchored in the present, as if the trauma is an event in the present without any memory, and as if the attributes of foreignness were naturally inherent to the protagonist, devoid of any historical and cultural past:

From among the ruins of the language  
 Disarmed of its fist  
 A fourteen-year-old immigrant  
 (a refusenik mouth)  
 Waves a white flag  
 Says  
 Shalom  
 Class (69).

מבין תרבות השפה  
 פרוקה מאגרופה  
 עולה בת ארבע עשרה (פה סרבו)  
 מניפה דגל לבן  
 אומרת  
 שלום  
 פתה (69).

Here too the submission (a white flag) is bought for a heavy price of insolence (destruction of the language). Nonetheless, in the poem, as in all of her work, the destruction of the language remains within the realm of fantasy or speculation. The poet does not use “a license to make spelling errors”, as in the title of her first book, and that same fighter with an imaginary white flag seems to be rising from the ruins of the language, where she was born and grew up. The major sign of absence in the poems of the cycle is the word “no”/ “not”: “I will not know [...] do not know [...] did not know” (*Enter the Year of Immigration*, 63)<sup>19</sup>, “I did not build a house, / did not deduce a word” (*Ulpan*, 64)<sup>20</sup>, “My grandmother — is not breathing. / My mother — is not breathing. / I — am not breathing. / My sister — is not breathing” (*Eastern City of Death*, 71)<sup>21</sup>. And, in addition, other signs of absence, such as silence, concealment, forgetting, loss: “About what are things staying silent? / What is hidden at the bottom?” (*Ibid.*, 64)<sup>22</sup>, “a missing present” (*Fine Motor Skills*, 66)<sup>23</sup>, “Thick cobwebs / stick to one another and to me / instead of reality” (*Enter the Year of Immigration*, 63)<sup>24</sup>, “That same thing that has no name in words” (*As They Leave*, 72)<sup>25</sup>.

The tendency towards self-deprecation is also evident in poems outside the cycle: “Who are you? — I’m nothing, / a word in a language of exile with a sealed mouth” (*Portrait*, 31)<sup>26</sup>, “My body goes on a trip / of self-destruction” (*Gevefofe*, 38)<sup>27</sup>. Self-deprecation is also expressed in the invalidation of poetry and language in general: “I must stop pasting / words this to this, that to that [...] I must separate / word from word, / word in word [...] I ought to ask for muteness. / To pare down tongues [...] In the beginning there was

<sup>19</sup> "לא אדע [...] לא יודעת [...] לא נדעתי" ("יש לציין שנת עלייה", 63)

<sup>20</sup> "לא בניתי בית. / לא הסקתי מילה" ("אולפן", 64)

<sup>21</sup> "סבת – לא נושמת. / אמי – לא נושמת. / אחותי – לא נושמת" ("קרית", 71)

<sup>22</sup> "על מה שותקים הדברים? / מה תבוי בקרקעית" (שם, 64)

<sup>23</sup> "הונה נפקד" ("מוטוריקה עדינה", 66)

<sup>24</sup> "קורי עפביש סמיכים / נדבקים זה לזה ואלי / במקום מציאות" ("יש לציין שנת עלייה", 63)

<sup>25</sup> "אותו הדבר שאין לו שם במלים" ("בעזבתם", 72)

<sup>26</sup> "מי את? – אני לא כלום, / מלה בקלשון גלות בפה בלום" ("דיוקן", 31)

<sup>27</sup> "גופי יוצא למסע / השמדה עצמית" ("גברופא", 38)



a word. / In the end there was dust" (*A Million Letters M*, 150)<sup>28</sup>. The image of the disintegration of the language is transformed into an apocalyptic picture of the end of the theological project of creation (*New Testament*, John 1:1) in chaos and death, even the death of time: "But time ran off and was run down, sterilized, eulogized and buried" (*Gmiluy*, 151)<sup>29</sup>. Together with time, the protagonist dies and is forgotten, she "suckles-throws up bubbles of forgetfulness" (*Ibid.*)<sup>30</sup>, and says: "The knowledge slips away from me" (*Panicattack*, 158)<sup>31</sup>.

In several poems, the difficulties the protagonist encounters when she immigrates as a school pupil are described, but they relate mainly to the environment, while her figure remains abstract, almost vanishing, almost nameless: "Smelly / Russian / whore" (*My Profession*, 75)<sup>32</sup> — so much so that even her social status is nearly effaced in the place named in the title of the poem *City of Death*: "I was a new i" (*High School in the City of Death*, 74), where "i" means "immigrant", but has also symbolic significance<sup>33</sup>. Self-effacement, suicide, often appears as the sole epistemological certainty, the existential axis of humanity, as in the poem *Enter the Year of Immigration* mentioned above, in which the protagonist declares her lack of knowledge, but adds: "I knew how to draw red lines / with a utility knife / on the inside of my arms" (63)<sup>34</sup>. From this standpoint, "Zion, Don't Ask" is a programmatic poem, that creates a philosophical basis for the poetic strategy:

Zion, don't ask,  
 Don't ask, immigrant where have you come from,  
 Where were you born [...]  
 I'm sick of the small talk  
 Between you, lady of the land, and the peddler woman.  
 You're the hostess and I stare into space and eat. [...]  
 I will spit out the chunks of the past.  
 The great, beautiful past  
 Will fill plates and pots, The great, beautiful past  
 Will fill plates and pots,  
 Glut the land,  
 Seal its heart.  
 Not from where —  
 Where am I coming to? (84–85).

<sup>28</sup> "עלי לחדל להדביק / מלים זו לזו, זו בזו [...] עלי לנמק / מלה ממלה, מלה במלה [...] עלי לבקש / אלמות. / לגזם לשונות [...] תחלה היתה מלה. / בסוף היתה אבק" ("מיליון אות מם", 150)

<sup>29</sup> "אף הנזמן נמלט הנדרס, / תפא. הקפד ונטמן" ("גמילוי", 151)

<sup>30</sup> "יונקת-פולקט בועות נשיה" (151)

<sup>31</sup> "הידיעה הזמקת ממני" ("התקפחורה", 158)

<sup>32</sup> "זונה / רוסייה / מקריחה" ("מקצועי", 75)

<sup>33</sup> "אני הייתי ע / תדשה" ("תיכון קריית מוות", 74)

<sup>34</sup> "ידעתי לצר קוים אדמים / עם סכין פניתי / על פנים הירועות" (63)

ציון אל תשאלי,  
 אל תשאלי מהגרת מאין באה,  
 איפה נולדה [...] ]  
 קצתי בשיחות הסלון  
 בינה, אדונית הארץ, לבין הרוקלת.  
 את מארסת נאני בוקה נאוקלת. [...] ]  
 אפלט את נתחי העבר.  
 העבר הגדול, הקפה  
 ומלא צלחות וסירים,  
 יגדיש את הארץ,  
 נאטם את לבה.  
 לא מאין —  
 אנה אני באה? (85–84).

This is a parody of two well-known works, pillars of the Jewish literary education: the poem *Zion, Do You Wonder?* by Yehuda Halevi and the story *Lady and the Peddler* by Shmuel Yosef Agnon. In both instances, the meaning of the original is overturned, and the holy land becomes the country that devours its inhabitants or its guests. The protagonist's rhetorical identification with the hero in Agnon's story, Yosef the peddler, actually singles out the immigrant, the foreigner, as the "true" Jew, as the chosen sister, who wanders and returns, the victim of the brothers' hatred and the source of the redeeming love (similar to the figure of Joseph in Rif's poem "My Beloved Jachnun"). The correspondence with the Agnonian story makes it possible to underscore one more thing: the temptation of obliterating eating from the fruits of the host culture, a kind of mythological lotophagi that endangers the voyage of self-realization of the Jewish or universal Odysseus. The present remains unknown. As in the poem *Enter the Year of Immigration* it is not represented by specific cultural signs and is replaced by a question mark. In contrast there is the past, and it too lacks any real representation. Nonetheless, it is given symbolic representation in the vomiting (again, as in the poem *A Pilfering Guest*, discussed above) and in the threat of the fatal illness ("seal its heart," 85). In the warning that the past "will fill plates and pots" we can also hear an allusion to the "flesh pots" in the complaint of the Jews after the exodus from Egypt (*Exodus* 16:3). If so, then in the last three lines of the poem, the diaspora- Israel relationship again is overturned and goes back to normal, as the diaspora past is meant to be forgotten and to vanish for the sake of a rebirth and full, healthy lives in Israel (in contrast to the indigestible "chunks"). The poem attests to a liminal consciousness, stuck in a rite of passage from old to new, as they both disappear, unidentified, and exchange places in dizzying carnivalesque turns, leaving the protagonist in the darkness of the cave in which the personality transformation takes place, in semiotic helplessness.

In the cycle *Shiragira*, alongside the poems of absence, are two poems with distinct codes that mark the protagonist's Russian cultural background: *Fir Trees Don't* and *Stage of Proofs*. In these poems, as in Rif's poetry, the signs of the past serve as simulacra that signal the wound, anger and disappointment in the Israeli present:

Fir trees don't look you right in the eye.  
 Our names don't feel right in your mouth.  
 To you we are a Russian circus:  
 Submissive women,  
 Men who drink,  
 Old men with medals,  
 Old women cleaning,  
 Children doing well at physics,  
 Little girl hussies. [...]  
 For I am a submissive man  
 A woman who drinks,  
 An old man in a parking lot,  
 A boy in a tutu,  
 A girl developing in Python.  
 We all dance the hora  
 To the tunes of Pussy Riot (*Fir trees Don't*, 82).

עצי אשוח לא באים לקם טוב בעין.  
 השמות שלנו לא באים לקם טוב בפה.  
 בשבילכם אנתנו קרקס רוסי:  
 נשים כנועות,  
 גברים שומים,  
 זקנים במדליות,  
 זקנות מנקות,  
 ילדים מצטיינים בפזיקה,  
 ילדות שרמזות. [...]  
 פי אני גבר כנוע,  
 אשה שוטה,  
 זנו בתגיון,  
 ילד בהנצאית טוטו,  
 ילדה מפתחת בפיתון.  
 כלנו רוקדים הורה  
 לצלילי פוסי ריוט ("עצי אשוח לא", 82).

This time, too, when the signs of "Russianness" inundate the discourse, they are represented not as details of personal memory, as components of metaphors or narratives, but rather as stereotypes in the minds of "them" as opposed to "us", of the hostile, rejecting Sabra "other" (no... not...), as a "metaphoric prison"<sup>35</sup>. From that vantage point, the protagonist, like Rif's protagonist, presents herself and her community as a circus. Like Rif and Tomashov, Kogan adopts, with pride and sarcastic glee, the role of "the bad girl" and merges the aspiration for repair with the passion for foul up: with

<sup>35</sup> H. Pedaya, *The Return of the Lost Voice* (Hebrew), Hakibutz Hameuhad, Tel Aviv 2016, p. 158.

a carnivalesque reversal of the stereotypes, she expresses the demand for justice and the repair of injustice, but the new system of signs that is created is a collage, part of which is realistic and serious and part of which is a clown-like trick, an ironic, grotesque self-caricature, even more monstrous and confusing. This is a true circus.

In the last two lines, a grotesque picture is created that combines the cultural codes from two sources: the Israeli hora and the Russian Pussy Riot band. The band was founded in 2011 and raised a flag of social protest based on feminist and anarchist ideas. In 2012, in the wake of its Punk Prayer: "Mother of God, drive away Putin!", which the group held at the Christ the Savior cathedral in Moscow, two of the members of the band were sentenced to two years in prison (freed in 2013 because of a general amnesty). The mention of this band in Kogan's poem of protest seems altogether organic, but its connection with the traditional Zionist hora and the overall carnivalesque context undermines the validity of the protest. Yet the second poem, also a protest addressing "you", the Israelis, prefers a lofty tragedy to carnivalism and sarcasm, which has a direct effect on the definition of the subject, who speaks not as "we" as in the previous poem, but rather as "I" — lonely and tormented:

On what train will you put me to prove I am Jewish?  
 A toy railway car of my childhood?  
 What will be the final destination?  
 A ghost town dripping with radiation in Ukraine?  
 A not-big, not-small district city in White Russia?  
 A marble tombstone lying on its side alongside granite tombstones of Neva?  
 Will you ask me to count the dead on both sides?  
 Who by fire?  
 Who by water?  
 Who by day?  
 Who by night?  
 And the crown of my Jewishness will be placed like a barbed wire wreath,  
 A mark of honor bestowed by Citizen Cain,  
 And I have proven (*The Stage of Proofs*, 83).

על איזו רכבת תשימו אותי להוכיח את יהדותי?  
 קרון צעצוע של ילדותי?  
 מה יהיה יעד נסיעתי?  
 עיירת רפאים נוטפת קרינה באוקראינה?  
 עיר מחוז לא גדולה-לא קטנה ברוסיה הלבנה?  
 מצבת שיש נוטה על צדה לצד מצבות גרניט של נבחה?  
 תבקשו שאספר את המתים משני הצדדים?  
 מי באש?  
 ומי במים?  
 מי ביום?  
 ומי בלילה?  
 וכתר יהדותי יבא כמו גנר חוט תיל,  
 אות כבוד מזדי האנרץ קון,  
 והוכחתי ("שלב ההוכחות", 83).

The poet is protesting against the concept of identity and the legal and cultural practice of proving one's Jewish identity in Israel. This practice is represented as being based on the paradigm of the victim, embodied here in codes of the Holocaust and of other catastrophes, both ancient and modern. The poem is evocative of Dan Pagis' poem *Written in Pencil in the Sealed Railway Car*, but the protagonist's rhetorical identification with the figures of a Holocaust victim, of Cain, and Jesus ("wreath of barbed wire") incontrovertibly marks the Israeli "you" as a hangman. The poem quotes from the *piyut* "Let us Speak of the Awesomeness" which is part of the Rosh Hashanah and Yom Kippur prayers, and thus the definition of the victimlike Jewish identity is bound up in the theology and dogma of atonement and repentance, reward and punishment. Although the poem is replete with signs of the past and "foreign" cultural codes, the protagonist is addressing Israeli interlocutors in the present. However, unlike the case of the "language of babushka", these signs do not become simulacra, because they are raised, together with the entire poem, to the level of epic historiosophical symbolism, so the series of colorful pictures are somewhat like Mark Chagall's symbolic expressionism. Although the basis of the poem is rhetorical and lyric, it appears as a collage of emblematic pictures that express collective insult and pain. So it transpires that here too a representation of a memory of the living, personal Russian and Soviet past is absent, and is replaced by an epic, mythic iconography, just as in other poems mentioned above, only signs of its effacement, psychological traces, more or less traumatic, remain. This poetics can be called psychological imaginative mannerism; it expresses the plastic, visual, and graphic nature of Kogan's poetry. The other poets discussed here also tend, to one degree or another, toward mannerism, but in Kogan's case it becomes markedly integrated as the fusion of formal and technical aestheticism, playful decadence, spiritual and erotic sensuality, and refined intellectualism.

By looking at a few examples from other parts of the book, we will see how signs of absence construct the mannerist poetics. This is how a poem on disillusioned love opens: "The cobwebs of my love freeze in a chamsin / ochre flakes fly upward, erasing heaven" (*Not Necessarily*, 12)<sup>36</sup>. The motif of effacement develops to the absurd in the poem *Erasure*:

I'll take all the poems and in them erase the word "I".  
After the erasure the lines that remain are Flemish lace:

<sup>36</sup> "קורי עכביש של התאנבותי קופאים בסמסין, / פתותי אוכרה חומקים מצלה, מוהקים שמים" ("לא בהכרח", 12)

Nice patterns of spaces, white air, compressed in nothing .  
 Now I will erase the word "you".  
 No poems will remain (*Erasure*, 24).

אָקח אַתְּ כָּל הַשִּׁירִים וְאֶמְחֶק מֵהֶם אֶת הַמֶּלֶךְ "אַנִּי".  
 אֶתְרִי הַמְּחִיקָה יִשְׁאַרְוּ שְׂרִוּת שֶׁהֵן תַּתְּרָה פְּלִמִּית:  
 תִּכְנִיּוֹת נְאוֹת שֶׁל רוּחֵימִים, אֲוִיר לָבוֹ, דְּחִיס בְּאַיִן.  
 עֵתָה אֶמְחֶק אֶת הַמֶּלֶךְ "אַתָּה".  
 לֹא יִשְׁאַרְוּ שִׁירִים ("מְחִיקָה", 24).

The following poem illustrates the mannerist, decadent sensual-ity: "And when someday / my death will drop from the skies / your name will blossom slowly / from my sleeping limbs" (*The Impossibility of Im*, 29)<sup>37</sup>. It is characterized by the image of distorted or wounded limbs, as in the poem *Through the Wounded Limbs* about the little finger that has no "neural passage" (33). When love is disappointed, it turns into "poison. emptiness. evil" (*Geverofe*, 37), especially when it is love for a father who has left his small daughter, and hence she is ill and her blood is poisoned (*Ibid.*, 38). The pain of abandonment is expressed by the protagonist in an ars-poetic image: "And once a month dead parts come out of me / in black blood / in red words" (*Ibid.*, 39)<sup>38</sup>. The repugnant abjection and the attractive poetry intertwine and merge in one source — the absence of the father. The protagonist's body is devoured from within by a dybbuk called Yaga, an incarnation of the well-known witch from Russian folk tales (*Little Girl Yaga*, 45), and she also loses her mind: "Get lost inside of time. / The screen shows: your trips are over. / The forecast: small, bad depression" (*Lament of a Crazy Girl*, 48)<sup>39</sup>.

In the cycle *A Horse in a Skirt*, which includes the last two poems, the subject of the family is reinforced, and signs of the past and symbols of Russian and Soviet culture abound. Other than Baba Yaga, there is Greatgrandma who "survived wars" and a grandmother who "fought in Stalingrad" (*Song of the Sea*, 47), Grandma Dora dressed in "an evening dress to sit on the bench" (*Dora*, 54), a mother, whose Hebrew, during a trip abroad "evaporates from her mouth / as if it never existed" (*The Traveler*, 58)<sup>40</sup>, as well as a father who is compared, with the aid of a long, developed image, to "adeft Bauhaus building / of four floors"<sup>41</sup>:

<sup>37</sup> "וְכִשְׁבִּיּוּם מִן הַיָּמִים / מוֹתֵי יָצְנָה מֵהַשָּׁמַיִם, / שְׁמֹךְ יִפְרָח בְּעֶצְלֵתַיִם / מֵאֲבָרֵי הַנְּדָדִמִים" ("אי" 29) אֶפְשָׁרוֹת שֶׁל אִי", 29)

<sup>38</sup> "וּפְעַם בְּחֹדֶשׁ תִּלְקִים מֵתִים יוֹצְאִים מִמְּנִי / בְּדָם שָׁהַר, / בְּמֵלִים אֲדָמוֹת" (39)

<sup>39</sup> "הוֹלֵקֶת לְאֵבֶד בְּתוֹךְ הַזָּמַן. / הַצָּג מְרָאָה: אֶפְסוֹ נִסִּיעוֹתֶיךָ. / הַמְתַּנּוֹת: דְּכֹדוּךָ רַע וְקִשְׁוֹן" ("שִׁיר קִינָה" 48) שֶׁל עֵלְמָה מִשׁוֹעֶת", 48)

<sup>40</sup> "מֵתַנְדָּפֶת מִפִּיהָ / כְּאֵלוֹ מְעוֹלָם לֹא הֵיְתָה" ("הַנוֹסְעוֹת", 58)

<sup>41</sup> "בְּגִינָן בְּאוֹהֵאוּס מוֹבֵס / בְּן אַרְבַּע קוֹמוֹת" (52)

Three top floors abandoned  
 The lower turned into a synagogue  
 The eyes of the balconies sealed  
 For the sake of a built-up area, closed in by missing shutters.  
 His teeth smile in a row of supports of black iron.  
 The folds of his neck are the stairwells  
 Scattering flakes of plaster, exposing a glacier of cement  
 (*My Father is a Building*, 52).

שְׁלוֹשׁ עֲלִיזוֹנוֹת נְטוּשׁוֹת.  
 הַמִּתְחַתְּוֶנָה הַיּוֹסֵפָה לְבֵית כְּנֶסֶת.  
 מְרַפְסוֹת עֵינָיו נֶאֱסָמוּ  
 לְטוֹבַת שְׁטַח כְּנֹי, שְׁנֹסֵגָר בְּתַרְסִים חֲסָרִים.  
 שֵׁנָיו מִחֲזֹכוֹת בְּטוֹר תּוֹמְכוֹת מִבְּרִנָּל שָׁחַר.  
 קַפְלֵי צְנָאוֹר הֵם הַחֲרָי מְדָרְגוֹת  
 זוֹרְעִים פְּתִיתֵי טִיס, חוֹשְׁפִים קְרָחוֹן בְּטוֹן  
 ("אבי הוא בניין", 52).

This picture extends over scores of additional lines and piles deprivation on deprivation, hurt on hurt, adds a legend on a bad witch who turns brothers into trees, and on their mother who saves them, and ends with the expectation that the trees in her father's inner yard "will once again become human beings" (*Ibid.*, 53)<sup>42</sup>. Complex psychological imagery, consisting of deprivations and longing, merges with fairy-tale-mythic symbolism, overly decadent and pedantic, which makes the poem a consummate example of Kogan's mannerist aesthetic. In this aesthetic, the realism and sensual concretism of gender, feminine representation is meant to offset the abstract representation of the Russian past, the tendency toward self-deprecation and erasure of the signs. Femininity is perceived as a sign of the erasure, while the erasure is itself a way of marking the feminine. Through it all, the object of the erasure is evident in the intensified and diverse physical presence. We can see how this mechanism works in the poem *Dora* mentioned above:

Dora's Rs came out in a whirl,  
 Shattered on the tall cliff of her breasts  
 Inside spacious, white fields,  
 Inside green, twisting stalks,  
 Inside red, gaping flowers,  
 That were her dress [...]  
 "Ritochka, Ritochka, where are you going now? It's nighttime!"  
 She called out to me, in the feminine.  
 Her Rs pursued me like breakers on the shore,  
 Pushed me against her stalwart, trembling body.  
 "Give Grandma a kiss!" the two neighbors, the sirens, sang.  
 Their broad body tensed and quivered in anticipation of the "kiss!"

<sup>42</sup> "ישׁוּבּוּ לְהִיּוֹת כְּנִי אֲדָם" (53)

I gave Dora my cheek with closed eyes.  
 I held my breath  
 Before diving under the sharp eau de cologne,  
 Into the deep water between the fissured cliff of her breasts.  
 I secretly wiped off the foam of her ripples,  
 After it was no longer possible to see  
 Me or the swimming lane I left  
 Inside the darkness (*Dora*, 54–55).

הַרְיָשִׁים שֶׁל דּוֹרָה יָצְאוּ בַּמַּעֲרָבֻלוֹת,  
 הִתְנַקְצוּ עַל מִצּוֹק שְׂדֵיָהּ הַנִּשְׂאָ  
 בַּתּוֹךְ שְׂדוֹת פְּרוּשִׁים, לִבְנִים,  
 בַּתּוֹךְ גְּבֻעוּלִים מִתְפַּתְלִים, יָרְקִים,  
 בַּתּוֹךְ פְּרָחִים פְּעוּרִים, אֲדָמִים,  
 שֶׁהָיוּ שֶׁמָּלְתָהּ [...] "  
 "רִיטוּצ'קָה, רִיטוּצ'קָה, אִיפֹה אֶת הוֹלְכֶת עֲכָשְׂיוֹ? לִילָה!"  
 קָרָאָה לְעֵבְרִי בְּנִקְבָּה.  
 הַרְיָשִׁים שֶׁלָּהּ רָדְפוּ אוֹתִי כַּמְשָׁבְרֵי חוֹף,  
 הִדְפוּ אוֹתִי כְּגַגְד גּוֹפֵה הַיָּצִיב, הָרוֹטֵט.  
 "תִּנְי לִסְבֵּתָא נְשִׁיקָה!" שָׂרוּ שְׂמֵי הַשְּׂכֵנוֹת, הַסִּירְנוֹת.  
 גִּיפּוּ הַרְקֵב נִדְרָךְ נִרְטֵט בְּצַפִּיזֵת "נְשִׁיקָה!"  
 הָיִיתִי מְגִישָׁה לְדוֹרָה אֶת לִחְיִי בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת.  
 עֲצַרְתִּי אֶת נְשִׁימָתִי  
 בְּטָרָם צְלֵלָתִי מִתַּחַת לְמֵי הַקּוֹלוֹן הַסְּרִיפִים,  
 אֶל הַמִּצּוּלָה שֶׁבִּין מִצּוֹק שְׂדֵיָהּ הַמְּבֻקֵּעַ.  
 אֶת קַצֵּף אֲדוּוֹתֶיהָ מְחִיתִי בְּסֵתֶר,  
 אֲחֲרֵי שְׂאִי אֶפְשֶׁר הִנֵּה לְהַבְחִין  
 בִּי אוּ בַּנְתִּיבִים הַשְּׂחָה שֶׁהִשְׁאֲרָתִי  
 בַּתּוֹךְ הַחֲשֵׁכָה ("דּוֹרָה", 54–55).

The way the signification works can be depicted as a chain of coding substitutes: the real "Russianness" (the characteristics of speech, body, dress and behavior) recoded as mythological femininity (the images of water and sea, field, flowers, sirens) and the latter is recoded as a sign intended for erasure ("wiped off", "darkness", self-concealment). The element that gives this gender-oriented picture a particularly complex and mannerist character is the similarity, created at the end of the poem, between the feminine protagonist (who is identified by her name — a very rare occurrence in Kogan's work — with the poet) and the figure of the mythological masculine hero, a man of journey and warfare, such as Odysseus, who flees from the "foam of ripples" of femininity, which is born out of the foam like the goddess of love Aphrodite — the seducing femininity, that causes a delay in the journey and poses a danger to the success and self-fulfillment involved in it. This mechanism, mythopoetic in its essence, also works in poems that do not relate to Russian women; a life experience is translated into mythological images — and through them, into symbols of assimilation into nonexistence.



I shall conclude with an example of mythopoetic mannerism, in a poem that continues the sea motif from the earlier poem and covertly or overtly incorporates images of blood and other body fluids that appear in many of Kogan's poems — motifs of physical presence that mark the way to self-deprecation and absence:

At night a sea came and drained my poisoned fluid,  
 Disinfected my festering skin with a pale flame.  
 Instead of the noise of time, came the noise of one wave upon another upon  
 another.

The fur of the Great Bear, outstretched, shivering  
 Over my supine body, and underneath rolled up  
 A deck damp with dew—a spray of the spit of the serpent of Andromeda.  
 My poisoned fluid imbibed salt, was diluted, purified.

Triton blew a drawn-out note of delight and no-knowledge

(*Nighttime, Leaving*, 155).

בלילה בא גם ונגזז את נוזלי המרעל,  
 חטא את העור המדלק בשלהבת חזרת.  
 במקום שאון הזמן בא שאון גל חובק גל חובק גל.  
 פרות הדבה הגדולה נפרשה מצמררת  
 מעל לגופי השוכב, ונמתחת נגלל  
 ספון לח משל – רקס רק של נחש אנדרומדה.  
 נוזלי המרעל רנה מלח, נמהל והתפל.  
 טריטון נשף תו ממשך של רב-טון ואין-נדע ("לילה. יציאה", 155).

The poet refrained from identifying the main character in the poem as a female; there is no verb or action of which she is the subject. Hence, I will leave aside the possibility of interpreting the poem in the biographical context<sup>43</sup> and will take a more universal approach. The poem presents a picture of high tide or a flood that offers a remedy for the character's illness. What at first seems to be a sickness of the body turns out to be a sickness of time, and it is healed when time is annulled as the character sinks into mythological atemporality. The sea that arrives at night is both the physical sea and a symbol of the dream. And in the dream, the protagonist sees herself (I use the feminine for convenience) inside a cosmic vision. It looks static, like a picture or a sculpture, but inside it an ambivalent, internal process takes place, one that is bound up in the dual symbolism of salt: disinfection and purification, on the one hand, perpetuation of the wound and the pain, on the other (as in the Bible: Elisha's "remedy of the water" to save the city from "death and miscarriage" [2 Kings 2:19–22], and the "sowing of the salt" by Abimelech in the soil of the city that he "shat-

<sup>43</sup> M. Averbuch, *Life in the Shadow of Immigration, a Disappearing Father, Rape: the Poet Rita Kogan publishes a second book*, (Hebrew), "Haaretz", 11.7.2018. <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/premium-MAGAZINE-1.6264740> [1.09.2020].

tered" and whose people he "slew" [Judges 9:45]). The character's lack of movement is explained by her illness and her willingness to consign herself to the healing waves of eternity and forgetfulness. But at the same time, she presents herself after the dramatic action has ended, by mentioning figures from Greek mythology, in particular from the myth whose events took place, in one interpretation, on the shores of Jaffa.

The myth tells of beautiful Andromeda, whose father Cepheus was prepared to sacrifice her in order to appease the sea monster that threatened to destroy his kingdom. The monster was sent by Poseidon as punishment for the excess pride of Cassiopeia, Cepheus' wife. Cassiopeia boasted that she (or her daughter) was more beautiful than the Nereids, the daughters of Poseidon. In the poem, the monster is called "serpent of Andromeda", which endows the character with aspects of Eve in the Garden of Eden eating of the fruit of the Tree of Knowledge. Thus the "binding of Andromeda" on a rock near the sea and her unrealized sacrifice can be interpreted as a scene of the seduction of the mythological hero, Perseus in this case. Perseus, on his way from the battle in which he slayed the medusa Gorgon, kills the monster, saves Andromeda and marries her. The character in the poem, lying on "spray of the spit of the serpent of Andromeda", can be Andromeda or by the same token, can be Perseus, as they sail in a ship to their new home and navigate it with the aid of the constellations — the Great Bear (Ursa Major) and Andromeda. Triton, who appears in the last line of the poem, is the son of Poseidon, who, according to the myths, blows on his conch shell to herald the end of the flood. He too, like the "serpent of Andromeda" often appears as a creature with the body of a snake or a fish (a comparison of the poem to the painting by Arnold Böcklin, *Triton and Nereida* 1874, in which a sea serpent appears alongside Triton and Andromeda, makes it possible to assume that the character of the protagonist in the poem may also be identified with Nereida; the eroticism in the painting projects onto the poem and underscores the force of its symbolic eroticism). Sometimes Triton assists heroes with prophecies and advice. In the poem, on the other hand, when he blows on his conch shell, he is not only heralding the healing flood, he is also marking the sinking of the protagonist into "no-knowledge".

The way this expectation is thwarted is compatible with Kogan's main paradigm — erasure and the pleasure of absence — and creates the mystic paradoxical concept, according to which no-knowledge is the knowledge. The salty sea water symbolizes

both repair, knowledge and life, as well as chaos, forgetfulness and death. To complete my analysis of the poem, I will add to this mythopoesis the psychological aspect: the protagonist's identification with Andromeda presents her as a victim of her father, as guilty without guilt. And this is compatible with the perception of the relations between the figure of the daughter and the father who abandoned her, which, as I have noted, appears in other poems by Kogan. However, that same identification dismisses the notion of the victim, since Andromeda's sacrifice was never carried out. We therefore arrive at the conclusion that the poem embodies the perception of identity as nothingness. Not only is the identity not victimlike, it does not exist: it appears like an undefined cloud of various possibilities of rhetorical identification, according to psychological and poetic needs. The struggle over its formation between the cosmic powers continues; the myth never ends.

\*

The poetry of the four poets discussed here (Alex Rif, Nadia-Adina Rose, Yael Tomashov, Rita Kogan) strives to work out the trauma of immigration and to repair the social and psychological distortion, culminating in normalization. The structure of the identity is fueled not by insult, but rather by pride. Some of its main technologies are carnivalism, clowning, grotesque, abjection, and mythopoesis. Alex Rif builds a passage from loss of identity to a proud repair — clownlike and militant. In her poetry, the Russian past serves as a sign of disappointment with the Israeli present, so that signs of the past mark absence in the present, become simulacra structured one inside the other, into what I called "language of the babushka". While in Rif's work, we discern psychological realism, Nadia Adina Rose's poetry can be characterized as mythopoetic symbolism. Rose has no need of the language of the babushka, to hide one language within another, because all of her languages are connected to one another in the non-hierarchical space of the metaphor, of the "internet of everything" in which everything is connected to everything. Her ontological metaphors endow every creature, object or relationship with an identical ontological status. Her neo-romantic and decadent poetry strives to achieve poetic uniformity and a uniform picture of the world, in which there is no room for distinctive identities. Yael Tomashov adopts a different strategy; she creates a fugue of identities, a counterpoint of languages. In her case, the identity and the poetry are not

at war, as in Rif's case. Nor are they uniform, as in Rose's poetry. Rather they are polyphonic music. Signs of the Russian culture do not function in her work as simulacra or metaphors; they do not signal anger, pride or compassion, but break down into divergent series. In Rita Kogan's poems, unlike those of the other three poets, the signs of the Russian past and of identity are mainly signs of absence. The representation of the memory of the past is replaced by an epic and mythic iconography or leaves behind only signs of its effacement. Kogan's psychological, imaginative mannerism unites aestheticism, playful decadence, erotic sensuality, and intellectualism. The sensual materiality of the gender-oriented identity offsets the abstraction of the representation of the Russian past and the tendency towards self-deprecation and erasure of the sign. The experience of the reality is translated into mythological images, and through them into symbols of the assimilation into nothingness. In this way, Kogan shapes her concept of identity as "white air, compressed into nothing", which reflects the direction of the poetry of the generation and a half.

Translated from Hebrew by Haya Naor



## ELEONORA SHAFRANSKAYA

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Росја)  
 Московский городской педагогический университет (Москва, Росја)



ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4462-5710>

## Этническая травестия в романе Давида Маркиша *Белый круг*

Травестия етнична в повістці Давида Маркіша *Білий круг* (*Белый круг*)

**Streszczenie:** Autorka artykułu próbuje wyjaśnić zagadkę zawartą w powieści współczesnego pisarza Dawida Markisza *Biały krąg*, traktującej o tożsamości etnicznej Matwieja Katza, postaci wzorowanej na awangardowym artyście Siergieju Kałmykowie (1891–1967). Nazwisko i styl życia Kałmykowa spowodowały powstanie szczególnego rodzaju mitologii, na której opiera się na poły detektywistyczna fabuła powieści. O ile w dyskursie drugiej połowy XX wieku i w wieku obecnym (mitologia, kino, literatura) Kałmykow, Rosjanin z pochodzenia, jawi się jako osoba na wpół enigmatyczna, na wpół szalona, dziwak z Alma-Aty, który występuje pod swoim prawdziwym nazwiskiem, to w powieści Markisza zamienia się on w rosyjskiego artystę „żydowskiego pochodzenia”, żyjącego w umownym toposie środkowoazjatyckiego Kyzylgradu. Artykuł ma na celu wyjaśnienie travestacji etnicznej, sprzecznej z realiami historycznymi, jak również „rozszyfrowanie” miejsca akcji, związanego z ostatnimi latami życia artysty.

**Słowa kluczowe:** Kałmykow, Żyd, Markisz, Malewicz, Afryka, topos turkiestański, szaleństwo, Sawicki.

Ethnic travesty in David Markish's novel *The White Circle*

**Abstract:** The author tries to explain the riddle presented in the novel by the modern writer David Markish, *The White Circle*, about the ethnic identity of the character Matvey Katz, whose prototype is the avantgarde artist Sergey Kalmykov (1891–1967). The name and lifestyle of this artist became the reason for the birth of a personal myth, which formed the basis of the novel semi-detective plot. If in the discourse of the second half of the XX century and in the XXI century (mythology, cinema, a number of literary texts), Sergey Kalmykov, a Russian by origin, appears as a half-mysterious, half-mad person, an Alma-Ata freak, but under his real name, then, in Markish's novel, he is a Russian artist of "Jewish origin", living in the fictitious Central Asian topos named Kyzylgrad. To explain the ethnic travesty that runs counter to historical reality, to "decipher" the location of the novel associated with the last years of the artist's life are the tasks solved by the author of the article.

**Keywords:** Kalmykov, Jew, Markish, Malevich, Africa, Turkestan topos, insanity, Savitsky.

Читателю и исследователю романа Давида Маркиша *Белый круг* нет надобности отгадывать, кто стоит за персонажем Матвеем Кацем: в аннотации к книге сказано, что прототип — Сергей Калмыков, в виньетках, сопровождающих начало каждой

главы романа, использованы работы Сергея Калмыкова, которые художник подписывал крупно и полностью — «Сергей Калмыков». Тем не менее загадка в романе есть: Сергей Калмыков — русский художник-авангардист, Матвей Кац — русский художник «еврейского происхождения» (такая формулировка для обозначения этнической принадлежности была изобретена в СССР).

С какой целью автор романа прибегает к подобному этническому травестированию? Попробуем разобраться. Маркиш пишет свой роман в XXI веке, когда фигура Сергея Калмыкова уже достаточно описана в художественном дискурсе. В истории литературы XX века самым «калмыковским» считается роман Юрия Домбровского *Факультет ненужных вещей*, в котором писатель запечатлел своего персонажа весьма близко к реальному прототипу. Личность Сергея Калмыкова становится паттерном алма-атинского текста<sup>1</sup>.

Здесь же печально бродит между ларьками некая туманная личность. Завсегдатаи знают, что это актер и поэт-новеллист. У него страшное, иссиня-белое, запойное лицо. Из театра его сократили, и вот он теперь ходит по рынку и гадает. Под мышкой у него толстый фолиант 'Как закалялась сталь' — издание для слепых. Он кладет его на колени, распахивает и гадает<sup>2</sup>.

Когда нестандартное поведение и облик этого чудака вызывают недовольство соседей, Калмыков оказывается в милиции, где подписывает протоколы допроса так: «Гений I ранга Земли и Галактики».

Его облик напоминал ташкентского Волкова: 'плоский и какой-то стремительный берет', 'голубой плащ с финтифлюшками', 'широкие брюки из мешковины'. Имя этого чудака — Сергей Калмыков. Картина Алма-Аты без этой фигуры сегодня непредставима<sup>3</sup>.

«Критики во вселенском масштабе признавали старую Алма-Ату не иначе как 'городом Калмыкова'»<sup>4</sup> — со знанием дела пишет алма-атинский краевед Владимир Проскурин. «Профессор Левин, главврач, принял Каца в свои владения с рас-

<sup>1</sup> См. Э.Ф. Шафранская, Е.В. Лебедева, *Алма-Ата как локальный текст*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология» 2015, № 3, с. 272–282.

<sup>2</sup> Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей: Роман*, «Новая газета» 2011, № 100, с. 83.

<sup>3</sup> Э.Ф. Шафранская, *Вруны и фантазеры как паттерн локальных текстов XX в.*, «Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование» 2017, № 1 (25), с. 24.

<sup>4</sup> В.Н. Проскурин, *Живописец Сергей Калмыков* // В.Н. Проскурин, *Алма-Атинские дворики: Краеведческие статьи, эссе, рассказы*, Искандер, Алматы 2009, с. 84–87, [http://proskurin.ucoz.kz/publ/zhivopisec\\_sergej\\_kalmykov/1-1-0-116](http://proskurin.ucoz.kz/publ/zhivopisec_sergej_kalmykov/1-1-0-116) [31.03.2020].

простертыми объятиями: художника весь город знал, он даже был по-своему знаменит, а главврач к знаменитостям был равнодушен»<sup>5</sup>.

Художественный фильм *Балкон* (1988), об алма-атинских подростках и сталинской Алма-Ате пятидесятых, не мог обойтись без Сергея Калмыкова. Не будучи главным героем, он играет роль обязательной ландшафтной фигуры этого города. Его странность и изгойничество, чистота и маргинальность выражены в прозвище — Солнцелов (к возможной этимологии этого прозвища обратимся ниже). Все перипетии биографии Калмыкова, вошедшие в фильм, совпадают с реальными. Проскурин вспоминает, как мальчишки его улицы дразнили Калмыкова «снегурочкой»<sup>6</sup>. Художник последние годы жизни жил в Алма-Ате и умер в ней. Фрагменты фильма о первых часах после смерти художника, когда была ограблена его мастерская, соответствуют реальным фактам.

Итак, приведенных примеров достаточно, чтобы говорить о том, что образ Сергея Калмыкова стал в культуре и литературе узнаваемым. В романе *Белый круг* еще раз, но более развернуто, чем у предшественников, представлена биография художника и, главное, полудетективные коллизии, связанные с возрождением его имени и обретением известности. Преференции, которые предоставляет художественный дискурс, а именно вымысел, использованы автором максимально. Он «находит» Матвею Кацу родственников, «седьмая вода на киселе», потомков русских князей и еврейского бомбиста. Селит его в городе Кзылграде, последнем пристанище художника. Помещает в сумасшедший дом. Знакомит с еврейской девочкой Машей (или Мирьям), бежавшей от Холокоста из Польши, оказавшейся в Кзылграде, а потом в Сибири с подарком, маленьким треугольником, полученным от уличного художника Матвея Каца. Подарок сохранен на века, в итоге этот треугольник, вместе с Машей, оказывается после войны в Кёльне, где Мирьям Рутенберг становится основателем галереи *Белый круг*. Именно эта галерея станет модератором в продвижении искусства Матвея Каца.

### «Безумие» героя

Елеазар Мелетинский, культуролог и фольклорист, исследуя природу странных, асоциальных личностей, запечатлен-

<sup>5</sup> Д. Маркиш, *Белый круг*, Изографус, Москва 2004, с. 87.

<sup>6</sup> В.Н. Проскурин, *Живописец Сергей Калмыков...*

ных в устных нарративах, пишет: «Наиболее сложен мотив дурачка-безумца. Этнографии известны примеры почитания ритуального безумия, играющего известную роль в обрядах 'посвящения', в шаманизме и т. п.»<sup>7</sup>. Ритуальное безумие, род юродства, исконно воспринимается в истории и культуре как безобидная и неопасная роль. Скорее всего, Сергей Калмыков сознательно играет именно ее, зная, будучи очевидцем, как власть реагирует на авангардное творчество художников<sup>8</sup>. В мировой истории сформировано множество форм неподцензурного творчества и социального укрытия от властей. Одна из таких форм — самоизвольное мученичество, род юродства. К нему примыкают иные, например, дервишизм, хасидизм, в основе своей имеющие мессианскую интенцию.

Мессия — Спаситель. Он спасает мир от тьмы и зла. Смолоду, со времени модных футуристических перформансов, Матвей Кац настроен спасать добро, символизированное в образе солнца. Так он становится Солнцеловом. Когда он стоит в Петербурге 1913 года перед афишей футуристической оперы Алексея Крученых *Победа над Солнцем*, а затем наблюдает действие на сцене и реакцию зрителей, яростно приветствующих расправу над Солнцем («Солнце заколотим / В бетонный дом!»<sup>9</sup>), в нем вызревает главная концептуальная фигура его творчества — круг, противостоящий квадрату.

Задник декорации понемногу багровел, лиловел, круглое желтое Солнце уступало страшному Черному квадрату. Свет отступал перед тьмой, добро перед злом, мир перед войной. Кац скучал. Закрыв глаза, он увидел ухоженное травяное поле, по которому мелко бежал носорог. На бронированной спине зверя сидела обнаженная девушка с красным маком в руке. Солнце было совершенно подавлено и обречено на погильбу<sup>10</sup>.

Образ носорога — это хронологически рецептивный сдвиг, или анахронизм<sup>11</sup>: персонажу начала XX века «подарен» образ-символ второй половины века (из пьесы Эжена Ионеско), образ надвигающейся катастрофы. «Кац следил за развитием действия впологлаза: сама идея борьбы с солнцем казалась ему безвкусной шуткой, отчасти кощунственной»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Е.М. Мелетинский, *Герой волшебной сказки*, Академия Исследований Культуры, Традиция, Москва-Санкт-Петербург 2005, с. 213.

<sup>8</sup> См., например: Э.Ф. Шафранская, А.В. Николаев — *Усто Мумин: судьба в истории и культуре (реконструкция биографии художника)*, Свое издательство, Санкт-Петербург 2014.

<sup>9</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 97.

<sup>10</sup> Там же, с. 98.

<sup>11</sup> См. Т.В. Шмелева, *Анахронизм как погрешность и как стилистический прием*, «Экология языка и коммуникативная практика» 2015, № 1, с. 146–159.

<sup>12</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 96.



Встретившиеся в XXI веке наследники Матвея Каца, связанные с ним кровными и морально-долговыми узами, Стеф и Магда, фиксируют главные жизненные вехи художника — Стеф рассказывает, Магда записывает.

Чаеотговец с Неглинной и еврейский бомбист, почти неразличимая в толще времени Рунька и чахоточная русская дворяночка, Серебряный век в Санкт-Петербурге с его художественными школами и салонами, всеохватное безумие и всеобщая русская ломка — эта лезгинка на могильной плите, азиатская пустыня с сумасшедшим домом посерединке, старик с птичкой, баба Стеша, фиксатый цыганский дог с каторжной цепью на шее... И художник, увешанный бренчащими жестянками, человек с взыскующим взглядом<sup>13</sup>.

После Петербурга приходит черед Азии — подальше от власти, подальше от идеологии. Улица — главная мастерская Матвея Каца («Никто больше меня не любит рисовать на улице. В этом моя сила!»<sup>14</sup> — запишет в записной книжке Сергей Калмыков.) Здесь с ним знакомится Мирьям, Маша.

Безумец был необычно одет: одна штанина его бесформенных брюк была розового цвета, а вторая горчичного, застегнутый на все пуговицы узкий в плечах пиджак колхозного покроя обтягивал мускулистую грудь. На голове сидел, вольно свешиваясь на плечо, алый самодельный берет, из-под которого выбивался пласт смоляных цыганских волос. Необыкновенный человек, надежно упираясь в землю расставленными ногами, стоял перед мольбертом и дикими со стороны движениями руки с зажатой в ней длинной кистью наносил краску на треугольный кусок картона<sup>15</sup>.

Именно с треугольными полотнами-картонками бродит по городу художник в кадрах фильма *Балкон*. На них — карагачи, горящие «бешеным зеленым огнем», идущая по мостовой «кошка с рубиновыми глазами, с золотым бубенчиком на ошейнике», «зеленоватые округлые башни на мозаичном берегу озер», «человек в курдских штанах, с кошкой на плече и дудкой-жалейкой у рта», «зеленоватые каменные холмы, похожие на вавилонские зиккураты», «солнце в вялом море», «автопортрет с музыкальной шкатулкой», «купанье красных коней»...

«Признанный мэтр Кузьма Петров-Водкин, преподававший живопись в школе Званцевой, столь высоко оценил работу ученика, что полтора года спустя написал своего 'Красного коня' с Кацем на спине...»<sup>16</sup>. Матвей Кац, а на самом

<sup>13</sup> Там же, с. 56.

<sup>14</sup> Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 88.

<sup>15</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 75.

<sup>16</sup> Там же, с. 94.

деле Сергей Калмыков, делает запись в своем дневнике (подлинном):

Это тогда, на Клязьме, я написал мое 'Купанье красных коней'. Через два года, когда Петров-Водкин написал своего 'Красного коня', в молодом всаднике я узнал себя — только ноги у меня длинней. Лукавый Кузьма всучил мне отступные...<sup>17</sup>.

«А почему вы, дяденька, такой разноцветный?» — спрашивает остановившаяся и разглядывающая Каца девочка Мирьям.

Ну как тебе сказать... — помедлил с ответом художник. — Вот, погляди-ка вокруг: идут люди — голодные, грустные, серые. Они глядят друг на друга, вялыми, пустыми глазами глядят на небо, и из глубины Вселенной смотрят на них миллионы глаз. И что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса... И вдруг — как выстрел! — яркое красочное пятно: это я вышел на улицу!.. Поняла, девочка?

— Ну да, — сказала Мири. — Наверно, поняла<sup>18</sup>.

При этом в ее памяти всплывает карта Африки со дна краснопольского сундука, заменившая ей игрушки. Та карта и подаренный ей Матвеем Кацем треугольник — звенья одной цепи. Когда Мирьям станет рассказывать Лотте, своей немецко-сибирской опекунке, об этом знакомстве, прозвучит почти философский диалог:

Однажды Мири принесла с собой треугольную картинку: угрюмый всадник над солнечной улицей, крадущая кошка с золотым бубенцом на ошейнике.

— Кто это? — спросила Лотта. — Я никогда не видела ничего подобного.

— Вот тут написано, — сказала Мири. — Кац, Матвей Кац. Он ходит в разноцветных штанах и красном берете с пером. Он хороший!

— Он очень хороший, — сказала Лотта, разглядывая картину. — Я бы повесила его в своей галерее. Может быть, рядом с Клее. [...]

— Где он живет, этот Кац?

— В Кзылграде, — сказала Мири. — Дураки смеются над ним, они думают, что он сумасшедший.

— Дураки всегда думают, что те, кто умней их, сумасшедшие, — сказала Лотта. — И кого только из великих художников не считали сумасшедшими! Всем досталось от дураков. Ему тоже...<sup>19</sup>

## Африка

Не раз упомянутая в повествовании Африка берет начало, конечно, из чеховского дискурса: «На стене карта Африки,

<sup>17</sup> Там же, с. 85.

<sup>18</sup> Там же, с. 76.

<sup>19</sup> Там же, с. 162.

видимо, никому здесь не нужная»<sup>20</sup>, «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!»<sup>21</sup>. Африка у Маркиша, от фрагмента к фрагменту, приобретает черты символа. Характерно, что «Африка» присутствует в картине мира только двух персонажей — Мирьям и Матвея Каца.

«Африка» в памяти Мирьям — самое яркое впечатление детства, оно связано с семейной легендой о дедушке Мордке, составителе географических карт. Это от него осталась карта Африки:

Карта была красиво составлена из разноцветных бумажных лоскутков, наклеенных на плотный лист, — лазоревых, лимонных и изумрудных. В верхнем левом углу, на чистом пространстве, покойный дед изобразил каравеллу, на палубе которой, вровень с мачтой, стоял плечистый фантастический человек и, надув щеки, дул в паруса с необычайной силой. [...] ...Мирьям разглядывала цветную карту и дующего гося с восторгом ребенка<sup>22</sup>.

Впечатление детства с радостью встречает Матвея Каца, соединяется с ним и становится единым и любимым. Треугольник Матвея Каца Мирьям пронесет через всю свою жизнь. Будучи в Сибири, она рассказывает своему дальнему незнакомому родственнику о карте Африки, о дедушке — так «в замороженном новосибирском трамвае» дед Мордке с его Африкой становится «между ними мостом, нагретым жарким еврейским солнцем до температуры человеческого сердца»<sup>23</sup>: дальние родственники становятся близкими. А когда сибирская соседка, ссыльная немка, по сути — искусствовед и вышивальщица, но по случаю — уборщица на механическом заводе, обучает Мирьям всему, что знает и умеет сама, спрашивает девочку, что бы она хотела вышить, та отвечает: «Карту Африки»<sup>24</sup>. Так, «Африка» становится символическим синонимом Солнца, мечты о яркой, свободной жизни.

### Локация героя, бытовой контекст

Сергей Калмыков прожил более тридцати последних лет своей жизни в Алма-Ате, там же и похоронен. Однако в романе Маркиша Алмы-Аты нет. Матвей Кац живет и умирает в Кызыл-

<sup>20</sup> А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах*, Наука, Москва 1983–1988, т. 13, с. 105.

<sup>21</sup> Там же, с. 114.

<sup>22</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 70–71.

<sup>23</sup> Там же, с. 102.

<sup>24</sup> Там же, с. 110.

граде, что в переводе с тюркских языков означает «красный город». Зачем Маркиш меняет локацию своего героя — реальную Алма-Ату на вымышленный туркестанский *-град*, топоним которого символизирует концентрацию большевистской силы, а морфология слова — колониальную составляющую (одна половина топонима отдана местному языку, другая — языку завоевателя)?

С одной стороны, существует историческая веха: в 1925–1927 годах столицей Казахской автономной республики в составе РСФСР был город Кызылорда (с тюркских языков — красный лагерь, дворец; красная столица; топоним сочинен при советской власти). Таким образом, Кызылград и Кызылорда — синонимы. (В какой-то степени «столичная локация» героя сохранена.) С другой, романский Кызылград — одна из самых захолустных и маргинальных географических точек бывшего Союза, место ссылок. «Знали проклятые большевики, куда загнать Матвея Каца»<sup>25</sup>. Доктор Левин, бывший кзылградец, ныне американец, не без иронии замечает: «Вот уж гнусный городишко, во всяком случае, по сравнению с Нью-Йорком»<sup>26</sup>. Так видит Кызылград, спастительный и голодный, город-солнце и город-смерть, Мирьям:

Дикое солнце [...] заливало свежим лимонно-золотым светом кособокий азиатский городишко, погруженный в голод. Двери приземистых кибиток, построенных из глины пополам с соломой и коровьим дерьмом, были гостеприимно открыты настежь: в сумрачном прохладном жилье нечего было красть и нечего было есть. Мир Азии нравился Мири своей кажущейся правдоподобностью. [...] ...Здесь немая смерть не скользила за человеком, как его собственная тень, а терпеливо отдыхала, подстелив ватную фуфайку, за холмом, на солнышке. И так катилось время<sup>27</sup>.

Кзылград показан и в постсоветском обличии — тотальный «летаргарий», по образной терминологии Сухбата Афлатуни<sup>28</sup>: все городские институты закрыты, только «сумасшедший дом остался», он же и больница — «если укол сделать», он же и клуб, и танцплощадка, и шашлычная<sup>29</sup>, все решает «долер»: «долер дай, тебя пустят»<sup>30</sup>. И лишь неизменны закрытые ворота, играющие символическую роль в этнографии и мифологии повседневности Средней Азии<sup>31</sup>: «Высокий забор, окружа-

<sup>25</sup> Там же, с. 38.

<sup>26</sup> Там же, с. 84.

<sup>27</sup> Там же, с. 74.

<sup>28</sup> См. С. Афлатуни, *Ленуэль: Повесть*, «Октябрь» 2007, № 9, с. 3–73.

<sup>29</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 39.

<sup>30</sup> Там же, с. 38.

<sup>31</sup> См. Э.Ф. Шафранская, *Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: Национальные образы мира*, Едиториал УРСС, Москва 2005, с. 60–64.

ший когда-то больницу, давно растаскали на дрова, а кирпичные ворота с железными тюремными створками остались стоять, как стояли при коммунизме»<sup>32</sup>.

Матвей Кац живет в худжре медресе, что не соответствует реальному факту: Сергей Калмыков не жил в медресе; с другой стороны — типологически соответствует общей исторической картине: русские художники, оказавшиеся в Средней Азии, селились в худжрах городских медресе, например, в самаркандском Шир-Доре<sup>33</sup>. Как было устроено жилище художника? Вот описание интерьера жилища глазами Домбровского:

Газет в ней (в комнате — Э.Ш.) было великое множество. Из всех видов мебели он знал только пуфы, сделанные из связок газет. Больше ничего не было. Стол. На столе чайник, пара стаканов и все. Да и что ему надо было больше? Безумно счастливый, целеустремленный и цельный человек жил, двигался и говорил среди этих газетных пуфов и папок с бесконечными романами. На этих пуфах ему снились раскрашенные сны...<sup>34</sup>

Вот описание глазами Маркиша: «Имущество, обнаруженное милицейскими властями в худжре Каца, состояло из связанных шпагатом пачек старых газет, из которых хозяин по мере надобности складывал то лежанку, то кресло, то стол»<sup>35</sup>. Суть одна, тем не менее у Маркиша это не отдельная квартира, а худжра в «коммуналке», или медресе.

Причины смерти Матвея Каца — трагические, автор намеренно прибегает к гиперболизации трагизма, обобщая таким образом судьбы художников, не шагающих маршем под барабанную дробь социалистического реализма. «Он умер от воспаления легких, усиленного истощением. Телу надоело обороняться от подступающей смерти. Раньше бы сказали: 'Умер от голода'»<sup>36</sup>. И это не был голод военного времени, это был голод мирного времени в советском сумасшедшем доме.

Какая это благодать — чувствовать вкус горячей овсяной каши во рту! — в последний день жизни записал Кац в своем дневнике, с которым не расставался никогда. — Такое я испытывал, помнится, в одиннадцатом году, в Петербурге, в галерейном буфете художественной школы Званцевой<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 39.

<sup>33</sup> См. Э.Ф. Шафранская, А.В. Николаев — *Усто Мумин...*, с. 25.

<sup>34</sup> Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 98.

<sup>35</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 85.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же.

## Этническая принадлежность героя

О Сергее Калмыкове Кузьма Петров-Водкин, его учитель, как-то мимоходом, не без иронии, заметил: «Точно молодой японец, только что выучившийся рисовать»<sup>38</sup>. Можно сказать, что «нерусскость», исходящая от работ молодого тогда художника, — его органичная черта. Герой Маркиша, Матвей Кац, никак себя не идентифицирует по этнической принадлежности, он «уверенно причислял себя к людям Космоса»<sup>39</sup>. В его картине мира он — первочеловек: «мы ведь и есть вавилоняне [...] Наш с вами предок, праотец Авраам, появился на свет в Вавилонии и уже оттуда перекочевал к Иордану, в Палестину»<sup>40</sup>.

Этническое травестирирование встречается в романе не один раз. В поисках следов Матвея Каца его родственник Стеф оказывается в Москве, в богемном салоне, где встречает переводчицу Ладу Абрамову, которая сообщает ему, что приняла ислам.

Но почему ислам? — спросил Стеф. — Чем вам плохо христианство? [...] — Я перевожу Омара Хайяма, — сказала Лада. — Христианка не может погрузиться в него без остатка. [...] — А когда вы закончите перевод — что потом? [...] — Ну, там посмотрим<sup>41</sup>.

Ситуация почти комическая. Тем не менее в ней присутствует некий ключ, объясняющий необходимость травестирирования в отношении к главному герою романа. Далекая от комизма парадигма, в которую встроено Матвей Кац, акцентирует роль шута, трикстера, ею герой защищается от социума, несущего в себе опасность, реальную и потенциальную.

Врач-психиатр Левин, лечащий в кзылградском сумасшедшем доме Матвея Каца, тщательно скрывает свои семитские корни, «неудобные» при жизни в Советском Союзе. Уже в Америке, где вроде бы и скрывать нет надобности, на вопрос Стефа «Вы еврей?», отвечает: «Ну зачем же так, в лоб? [...] У Льва Николаевича Толстого, как вы помните, тоже встречается Левин... К тому ж я крещен»<sup>42</sup>. Именно это конформистское качество своего доктора видит прозорливый Матвей, когда в беседе с ним обнажает то, что тот стыдливо скрывает и врет, что мама

<sup>38</sup> И.И. Галеев (автор-сост.), *Кузьма Петров-Водкин и его школа. Живопись, графика, сценография, книжный дизайн: В 2 томах*, Галеев-Галерея, Москва 2015, т. 1 (*Тексты, документы, фотографии*), с. 93.

<sup>39</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 94.

<sup>40</sup> Там же, с. 90.

<sup>41</sup> Там же, с. 22–23.

<sup>42</sup> Там же, с. 84.

ему в детстве пекла гречишные оладьи: «У вас семитские черты лица, — заметил Кац. — Ладкес вам мама пекла в местечке, а не гречишные оладьи»<sup>43</sup>. Доктор Левин в досаде от такого разоблачения, он оглядывается, слышат ли другие больные. Кац говорит, что желал бы иметь в отдаленных предках вавилонян. Доктор в ответ: «А мне... — начал было Левин, но пресекаюсь»<sup>44</sup>. Недоговоренное желание Левина «а мне» можно продолжить словами персонажа Иволгина из романа Фридриха Горенштейна *Псалом*, когда тот, благодарный своим предкам, выкупившим русскую «птичью» фамилию взамен еврейской «Кац», всякий раз краснеет и страдает при слове «еврей»:

Он задумался кисло-сладкими мыслями о том, как хорошо бы было ему родиться от славян, аборигенов, или в крайнем случае хотя бы от татар или якутов. Каким бы хорошим, гуманным неевреем он был, как много бы он сделал для тех, кому не повезло с рождением от еврейского отца с матерью, и главное, что ничего уже нельзя изменить. Если уж ты родился евреем, то это так же навек, как если бы умер русским. [...] А ведь если б ему, Александру Иосифовичу, только разрешили быть русским, каким бы русским патриотом он был...<sup>45</sup>

Сам Матвей Кац не скрывает своего еврейства и не декларирует его, оно ему безразлично, он знает только одну номинацию: «Я — гений... [...] гениальность — это биологическая трагедия художника»<sup>46</sup>, «Сумасшедшие вроде меня не приписаны к какой-нибудь нации: мы сами по себе нация. Но если б у меня был сын, он, наверно, был бы еврей — хотя бы для милиции»<sup>47</sup>. Однако окружающим его людям важна этническая принадлежность художника. Стеф, дальний родственник Каца и коллекционер, разыскивая работы Матвея, слышит от старушки, которая помнит художника: «Кац, — ласково повторила баба Стеша, — какой же это Кац... Еврей, что ли?»<sup>48</sup>.

Собственно описание антисемитского дискурса советского разлива в романе отсутствует. Оно есть лишь в тех фрагментах, которые связаны с доктором Левиным, вынужденным мимикрировать под нееврея, а также во фрагментах с еврейской девочкой Машей, спасшейся от Холокоста сначала в Средней Азии, потом в Сибири: немка Лидия Христиановна, или Лотта,

<sup>43</sup> Там же, с. 89.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Ф. Горенштейн, *Псалом: Роман-размышление о четырех казнях Господних*, ЭКСМО-Пресс, Москва 2001, с. 282–283.

<sup>46</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 91.

<sup>47</sup> Там же, с. 155.

<sup>48</sup> Там же, с. 42.

по несчастному случаю попавшая из Германии в Советский Союз, полюбившая и практически удочерившая Машу (Мирьям), иронично замечает: «немецкая ссыльная будет учить прекрасному еврейскую сироту»<sup>49</sup>. Подтекст очевиден ей и ее окружению: антисемитизм прочитывается на уровне исторического метатекста. Однако есть какие-то причины, побудившие автора сделать своего героя евреем. Одна из подводок к ответу на этот вопрос кроется во вставной новелле (*Первое отступление о Черном квадрате, 1668*), в которой богомаз Тиша, а потом ставший наставником Тихон бросает вызов традиции:

почему нельзя писать так, как нравится? Что преступного в том, что скотина глядит синими по-человечьи глазами, а влюбленный старик летит к молодой барышне по воздуху, не касаясь земли изношенными ногами! Разве же это ересь, которую следует полосовать кнутом, выжигать огнем очистительного костра?! Смиренно поклоняться из рода в род бездарной мазне, третьесортной картинке — вот это ересь, отупление души<sup>50</sup>.

Именно таким был вектор существования и творчества Матвея Каца, который не мог не привести его к изгойничеству, к обреченности, к невозможности встроиться в какую-либо социальную нишу, кроме как в маргинальную. Гонимость — историческая характеристика евреев. Она, с точки зрения автора, увеличивает градус отверженности героя Маркиша.

Вот так мы бежали из Испании, вот так мы бежали из Германии, вот так мы бежали из Польши, вот так мы бежали из... вот так мы бежали... Вот так. Я избрал тебя из всех народов, как стадо свое, и стану перегонять тебя, как стадо, с места на место, чтоб не забывал, и не успокаивался, и не смешивался с языками другими...<sup>51</sup>

— пишет Дина Рубина. Можно сказать, что Маркиш, сделав своего героя евреем, усиливает его экзистенциальную обреченность.

Есть еще один смысл в еврействе художника — библейская парадигма, в которой себя ощущает сам Матвей Кац и к которой обращается Маркиш. Это такая «обнуленная» в этническом смысле система. Об этом говорят названия некоторых глав романа — *Адам, Ева и Змей Горыныч, Веселый Бог*, а также библейский контекст в судьбе Маши (Мирьям), сравниваемой

<sup>49</sup> Там же, с. 110.

<sup>50</sup> Там же, с. 26.

<sup>51</sup> Д.И. Рубина, *Вот идет Мессия!: Роман, эссе*, Ретро, Санкт-Петербург 2001, с. 143.



автором с ветхозаветной Диной, дочерью Иакова<sup>52</sup>. Об этом же говорит и картина мира самого Каца — Вселенная, Космос. И Бог его — веселый, «хасидский». Хасиды рассказывают притчу, как «глухой шел мимо зала, где праздновали свадьбу. Когда он заглянул в окно, то увидел людей, радостно и увлеченно танцующих. Но поскольку не слышал музыки, то принял их за сумасшедших»<sup>53</sup>. Доктор психбольницы исследует Каца: «Бог — есть? — Есть, — сказал Кац. — А какой он? — продолжал вкрадчиво допытываться Левин. — Добрый? Злой? — Веселый, — не подымая глаз от досок пола, сказал Кац»<sup>54</sup>.

### Еще одна историческая аллюзия — Савицкий

Только в XXI веке мир узнал о коллекции Савицкого, начатой в 1960-е. Конечно, специалисты знали о ней раньше. Однако миру она открылась — в реальном и виртуальном пространстве — совсем недавно. Место дислокации коллекции — каракалпакский Нукус. Тропа к ней проложена только после развала Союза. Прежде ее не было по причинам политическим-секретным: совсем рядом располагались союзные засекреченные объекты, где создавалось биологическое оружие. (Об этом хронотопе, судьбе лаборатории, музее им. Савицкого — см. рассказ Сухбата Афлатуни *Остров Возрождения*; о коллекции Савицкого — документальные фильмы: *Пустыня запрещенного искусства*, 2010, режиссеры Чавдар Георгиев и Аманда Поуп, *Страсть Игоря Савицкого*, 2015, режиссер Али Хамраев.)

Игорь Витальевич Савицкий (1915–1984) — художник, реставратор, этнограф, искусствовед, заслуженный деятель искусств Узбекистана, народный художник Каракалпакстана, создатель Государственного музея искусств Каракалпакстана в Нукусе. Савицкий, по воспоминаниям людей, знавших его лично, был безразличен к быту, еде, комфорту, единственной его страстью было коллекционирование — не для себя, для Нукусского музея — вещей и авторских работ, шедевров, или никому не нужных, или полузапретных. Так возникла небывалая коллекция русского авангарда. О ней, коллекции, идет речь и в романе Маркиша. Вновь автор обращается к приему

<sup>52</sup> См. Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 71.

<sup>53</sup> Й. Телушкин, *Еврейский мир: Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии*, Мосты культуры, Москва 2002, с. 173.

<sup>54</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 99.

анахронизма (в те годы, о которых повествуется, никто о коллекции, ее грандиозности и уникальности, знать не мог).

Персонаж Маркиша, смотритель кзылградского музея, Николай Васильевич Леднев приходит знакомиться к Матвею Кацу. Разговор заходит о художниках, с которыми Кац дружил, общался в свою петербургскую пору. Когда он слышит, что их работы здесь, в музее Кзылграда, но не в экспозиции, а на самом дне хранилища, он потрясен. Леднев с Кацем спускаются в подвал, к этим запрещенным художникам. «Рай» — не раз повторяет Кац, и райский натюрморт-угощение сооружен Ледневым для Каца: «лоснились жемчужным жиром кружки конского мяса, рубиновая редиска доверчиво показывала свои прелести, а в надколотом лафитничке отсвечивал слезой радости крепчайший абрикосовый самогон»<sup>55</sup>. Надо отметить, что Кац в разговоре с Ледневым замечает, что ему можно и «конскую колбасу», и «свинные отбивные», намекая на свое неучастие в еврействе, а позже напомнив Ледневу, что кто-то говорил о конской колбасе, мол, пора накрывать стол. Эта деталь упомянута не случайно: с одной стороны, она (в виде некошерного мяса) — паттерн еврейского текста, с другой, говорит о позиции Каца — его надъеврействе. В этом случае Маркиш создает органичную ситуацию для своей романной концепции, но идет против реального факта: Сергей Калмыков не ел мяса, никакого, «питался молоком и кашей (он заядлый вегетарианец)»<sup>56</sup>, — пишет Домбровский с опорой на личное знакомство и на дневники Калмыкова.

В раю, устроенном Ледневым, глазам Матвея Каца предстают работы художников: Сутина, Шагала, Розановой, Ларионова, Филонова, Родченко, Волкова, Лисицкого, Малевича, Клюна, братьев Бурлюков, Гуро, Гончаровой. Он потрясен тем, как они оказались здесь, в Кзылграде. Сценарий изгнания, заточения, ссылки самих художников и их работ описан Домбровским на примере Сергея Калмыкова:

журнал «Литературный Казахстан» поместил статью о юбилейной выставке Союза художников. Там о Калмыкове говорилось примерно следующее: «Совершенно непонятно, каким образом и зачем устроители выставки пропустили картины некоего Калмыкова. На одной из них стоят два гражданина и размахивают чемоданами. И очевидно, чемоданы эти пустые, потому что набитыми так не помахашь. Неприятная бездарная мазня». Вот и всё. Гнать палкой. Неприятная и бездарная мазня...<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Там же, с. 155.

<sup>56</sup> Ю.О. Домбровский, *Факультет ненужных вещей...*, с. 97.

<sup>57</sup> Там же, с. 90.

В этом же ключе продолжает Маркиш:

Картины футуристов, абстракционистов, супрематистов если и не жгли на кострах, то предавали анафеме, ссылаясь на отрицательное мнение рабочих и крестьян. [...] Ссылали [...] картины — в глухую провинцию, в Тмутаракань. По неведомым никому из простых смертных соображениям Кзылград оказался одним из мест такой тмутараканской ссылки, а было их всего десятка три<sup>58</sup>.

Всему современному дискурсу, вербальному и кинематографическому, посвященному Савицкому, с его страстью к русскому авангарду, с его подвижничеством, с его спасительной миссией в искусстве, с его аскезой и потерей здоровья на этой ниве, вполне соответствуют слова из романа Маркиша о Ледневе. Понятно, что писатель под Ледневым имел в виду именно Савицкого:

Тысячи работ опальных художников [...] были обречены гибели. Леднев был одним из немногих, а может, и единственным, кто рискнул грести против течения. Раз за разом ездил он в столицы, вымаливал, выменивал и покупал за последние гроши опасные картины. Тяга к собирательству захватила его [...]. Мрачный подвал [...] стал его теплым домом, его Шамбалой. [...] ...Смотритель дал бы изрубить себя на куски, прежде чем незваный гость пересек его границу<sup>59</sup>.

Возвращаясь к проблеме этнической принадлежности героя Маркиша (ставшей заглавной для этой статьи), надо отметить удачную метафору писателя: «Райский отдел кадров». Леднев интересуется у Каца, как он относится к еврейским местечкам, ведь практически все евреи оттуда. И, по наблюдению Леднева, большая часть русских авангардистов — евреи из местечек, а новое искусство, как оппозиция соцреализму, в большей мере нефигуративное, генезис которого восходит к еврейскому табу: «строго-настрога запрещено еврею изображать себе подобного»<sup>60</sup>.

Местечко — резервация, ограничение свободы, — отвечает Матвей Кац.

Отныне я должен знать вашу биографию, — говорит Леднев.

Теперь вы — мой райский отдел кадров, — резюмирует Кац, находясь в «раю» и зная, что этот рай станет его последним пристанищем.

<sup>58</sup> Д. Маркиш, *Белый круг...*, с. 145–146.

<sup>59</sup> Там же, с. 146.

<sup>60</sup> Там же, с. 71.

Говоря об историческом контексте романа, помимо названных сюжетобразующих фрагментов, необходимо упомянуть и второстепенные исторические реалии. Бегство польских девочек от Холокоста в романе Маркиша сопровождается реальным ментефактом: «Немцев никто не ждал, как двумя годами раньше не ждали и русских»<sup>61</sup> — речь идет об историческом хронотопе: Польша, СССР, 1939 год, не очень популярный в русском дискурсе.

Сцены гонения советской власти на авангард в искусстве писатель предваряет более поздними по времени запретительными акциями. Это борьба с джазом: «Джаз и большевики были просто несовместимы... [...] Вот Советы и давили джазистов, как могли»<sup>62</sup>, это разгон выставки неофициального искусства в 1974 году: «[...] на Бульдозерной выставке Лева Ордовский оказался волею исторической судьбы [...] его холст был измят и разорван заляпанным глиной железным динозавром, и сам он чуть не угодил под зубастый ковш»<sup>63</sup>. Эти исторические реалии, безусловно, вписаны в репрессивную интенцию времени, изображенного в романе Маркиша.

### Черный квадрат vs Белый круг

Галерея, основателем которой стала Мирьям Рутенберг, девочка, бежавшая из Польши, спасаемая в Кзылграде, где познакомилась с Матвеем Кацем, а потом оказавшаяся в Сибири, привеченная немкой-искусствоведом и наследовавшая ее бесценную дрезденскую коллекцию, называется *Белый круг*, расположена в германском Кёльне, владелица галереи — Магда Рутенберг, дочь Мирьям. Именно здесь, в архивах галереи, найдено письмо, написанное в 1964 году Матвеем Кацем:

Уважаемый господин директор [...] Ваша галерея проявляет интерес к тому пласту мирового искусства, который называется 'Русский авангард Серебряного века' и к которому я имею честь принадлежать. [...] Вскоре после революции я вынужден был покинуть Петербург не по своей воле и оказался в конце концов в маленьком среднеазиатском городке на берегу Аральского моря. [...] Я считался здесь безвредным городским сумасшедшим, и люди относились ко мне с любопытством, смешанным с со-

<sup>61</sup> Там же..

<sup>62</sup> Там же, с. 19.

<sup>63</sup> Там же, с. 21.

страданием, — как заведено относиться к тем, кто так или иначе отмечен Богом. [...] Я был помещен в психиатрическую лечебницу. Я болен, стар и забыт [...]. Это название — 'Белый Круг' — я знаю от одного из моих покойных друзей, и нет в целом мире другого адреса, куда бы я мог обратиться за помощью. [...] Бога ради, помогите мне выбраться из этого ада!<sup>64</sup>

*Белый круг* становится последней спасительной надеждой Матвея Каца, как и в течение всей его жизни его занимает только «круг», противопоставленный «Черному квадрату» Малевича. В заглавии романа Маркиша использован двойной антоним в отношении к малевичскому шедевру: белый — черный, круг — квадрат. А сам «Черный квадрат» предстает в виде одного из романтных образов. О нем говорят, спорят, да и сам Малевич появляется на страницах романа, в частности, во фрагменте открытия судьбоносной выставки 19 декабря 1915 года в залах Художественного бюро Надежды Добычиной в Петербурге. С первых минут, как Матвей Кац знакомится с «Черным квадратом», в нем зреет неприятие квадрата, оппозиция ему круга, вызревает собственная философия искусства. Квадрату Матвей Кац противопоставляет точку: «все во Вселенной начинается и заканчивается точкой, в это Кац верил даже больше, чем в невидимого еврейского Бога. Круг есть увеличенная Точка. А Квадрат — лишь обрезанный по краям, искаленный Круг»<sup>65</sup>.

Матвею вторит его разыскатель Стеф: «что молодым казалось квадратным часом, старики ощущали круглой минуткой»<sup>66</sup>, потому что «кругл мир, и тесен, и, если зажмурить глаза, полон чудес»<sup>67</sup>, — так думает еще девочкой Мирьям, так, кругло, складывается ее судьба.

Судьба Матвея Каца, добровольного сумасшедшего, начавшись точкой, замыкается в круг; «триумф припоздавшей справедливости»<sup>68</sup> все ближе. Роман Давида Маркиша — одна из точек этого круга.

<sup>64</sup> Там же, с. 54–55.

<sup>65</sup> Там же, с. 97.

<sup>66</sup> Там же, с. 47.

<sup>67</sup> Там же, с. 76.

<sup>68</sup> Там же, с. 51.



KAROLINA KRASUSKA

Uniwersytet Warszawski

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1693-3377>

## Metageographical Style: Post-Soviet Space and Jewishness in Anya Ulinich's *Petropolis*

Metageograficzny styl: poradziecka przestrzeń i żydowskość w *Petropolis* Anji Ulinich

**Streszczenie:** Artykuł wprowadza kategorię metageograficznego stylu do analizy wybranych powieści poradzieckich żydowskich pisarzy północnoamerykańskich, którzy budują nowe konfiguracje przestrzenne w odniesieniu do byłego „Drugiego Świata”. Owe rekonfiguracje są dobrze widoczne w porównaniu ze współczesną nieemigrancką żydowską literaturą amerykańską, a szczególnie w porównaniu z powieściami post-holokaustowymi. Teksty literackie, które zachęcają nas do przemyślenia na nowo zakorzenionych przestrzennych i regionalnych podziałów geopolitycznych osadzone są jednocześnie w przestrzeni USA, jak i byłego Związku Sowieckiego. W ten sposób tworzą osie podobieństw oraz ich braku, które nie pokrywają się z hegemonicznym podziałem przestrzeni na „Pierwszy” i (były) „Drugi Świat”. Jako przykład, artykuł ten omawia *Petropolis* Anji Ulinich, ukazując transregionalne powiązania między miastem na Syberii, z którego pochodzi bohaterka książki, Żydówka afro-Rosjanka, a jej pierwotnym celem imigracji w USA — Phoenix w Arizonie.

**Keywords:** żydowski, poradziecki, imigracja, przestrzeń, region, Stany Zjednoczone

Метагеографічний стиль: постсовєтське просторство і єврейство в *Петрополісе* Ані Улініч

**Резюме:** В статті використовується категорія метагеографічного стилю для аналізу вибраних романів постсовєтських єврейських письменників із Північної Америки, які створюють нові просторові конфігурації по відношенню до бiвшєму „Второму миру”. Ці змієненія конфігурації хорощо видні в сівєраннї з сівєраннєю неїмїгрантськєю єврейськєю амерїканськєю літературєю, особєнно з романами постхолокаста. Літературні тексты, побуждающие переосмыслить укоренившиеся просторовіє і регіональніє геополітічєські роздєленія касаются как просторства США, так і території бiвшєго Сєвєтськєго Сєюзє. В рєзультатє оні образують осі сєдєства і їх недєстаткєв, якіє не сєвпадають з гєгємоністськїм роздєленієм просторства на «Первїй» і (бївшїй) «Вторєй мїр». В качєствє прїмера в цєй стьатї рєссатрївуєтєя «Петрополїс» Ані Улініч, показываєя трансрєгіональніє сєвязі мєжду городєм в Сїбірі, откудє прїсходїт гєроїня кнїгї, Афрє-русськєя єврейка, і єє прївєначальнїм імїграцієннїм напрєвлєнієм в США — Фєнікс в Арїзонє.

**Ключевые слова:** єврейє, постсовєтськїй, імїграція, просторство, рєгієн, США

If my work or my story can be considered anomalous it is only that [Irving] Howe didn't account for it. He, like many others, didn't, and probably couldn't, have anticipated that there would come another immigration from Eastern Europe in numbers sufficient enough to engender its own literature — really just a new branch sprouting from the old tree. The fact is that I have more in common with the writers Howe included in his anthology than with most of my contemporaries

— writes David Bezmozgis in his essay *The End of Jewish American Literature, Again*, alluding to the influential diagnosis suggested by Irving Howe in 1977<sup>1</sup>. David Bezmozgis's piece with its claim of exceptionality or today's "anomalous[ness]" of his writing may be read as an attempt of self-stylization and another step in branding literary texts produced in English by Russian-speaking Jews in the US since the turn of the century<sup>2</sup>. Yet in his next move, Bezmozgis firmly inscribes his work into the lineage of Jewish American writing while distancing himself from its current mainstream in the US, all of which he encapsulates in the metaphor of "a new branch from the old tree".

Bezmozgis's metaphor of "a new branch from the old tree", used in the context of the new, late twentieth-century waves of immigration from the former Soviet Union, points to a renewed spatial dynamic in contemporary Jewish North American writing.

<sup>1</sup> The research and writing of this article has been supported by the NCN grant no. 2018/31/D/HS2/02124. D. Bezmozgis, *The End of Jewish American Literature, Again*, "Tablet", <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/184354/bezmozgis-american-jewish-literature> [15.06.2020]. See also I. Howe, *Introduction*, in: I. Howe (ed.), *Jewish American Stories*, Penguin, New York 1977, pp. 1–17. Howe suggests calling Jewish American literature a "regional literature" per se based on its immigrant locale in the US (5).

<sup>2</sup> I am using here the tag "post-Soviet Jewish American writing" stressing its prevalent interest in (post) Soviet conditioning and Jewishness, and considering it — as, for instance, Bezmozgis suggests in his essay in the opening of this article — as a part of Jewish American fiction. The rubrics employed by Slavic Studies scholars include "Russian hybrid writers" (Karen Ryan), while Adrian Wanner uses the category "Russian-American" in the context of a transnational Russian diaspora. Adam Rovner underscores "multiply hyphenated identities nesting like matryoshka dolls" of "American Jewish Russian" writers, cf. see K. Ryan, *Failures of Domesticity in Contemporary Russian-American Literature: Vapnyar, Krasikov, Ulinich, and Reyn*, "TransCulturAl" 2011, vol. 1, no. 4, pp. 63–75; A. Wanner, *Moving Beyond the Russian-American Ghetto: The Fiction of Keith Gessen and Michael Idov*, "The Russian Review" 2014, vol. 73, pp. 281–296; A. Rovner, *So Easily Assimilated: The New Immigrant Chic*, "AJS Review" 2006, vol. 30, no. 2, p. 317. I believe that these tags are not essential and definitive, but rather contingent on the interest and interpretative contextualizing strategies of particular scholars and indicative of multiple disciplinary contexts these texts can be productively read in. All of the writers considered below — largely a generational cohort born in 1970s — write in English, which is considered also a new condition of this generation of specifically Russian American writers in general, see a text in general reference book: M. Tadevosyan and M. D. Shrayer, *Russian American Literature*, in: E. Nelson (ed.), *Greenwood Encyclopedia of Multiethnic American Literature*, vol. 3, Greenwood, Westport, CN 2005, pp. 1940–1951. If we limit "post-Soviet Jewish American writers" to this cohort, which I believe is heuristically beneficial, it is English language writing. Otherwise, it would need to include, for instance, work by the poet-artist Marina Temkina or David Shrayer-Petrov.

Namely, the authors that can be inscribed into this trend, such as Anya Ulinich, Lara Vapnyar, Gary Shteyngart and Bezmozgis himself — to mention just the most prolific writers — in various ways make the world region of the former Soviet Union, or the post-Soviet space, a defining feature of their work. While some of them may address American regionalisms, their defining trait is their being firmly in a dialogue with specific localities of the post-Soviet space. In this way, they may be read as attempting to question the unity of the “post-Soviet”, which in turn allows them to interrogate the hegemonic metageography of the first and (ex)second world or, in other words, commonplace divisions and received gendered meanings conventionally assigned to these spatial categories. Consequently, the spatio-temporal adjective “post-Soviet” in what I call “post-Soviet Jewish American literature” may be read as a strategically essentialist term employed to question the metageographies inherent in a good deal of contemporary mainstream Jewish American fiction, but which itself invites deconstruction as a misleadingly homogenizing category<sup>3</sup>.

To illustrate the “anomalousness” of the engagement of this group of writers with post-Soviet space — to invoke again Bezmozgis’s words — this article proceeds in three steps. First, it elaborates on the spatial affinities and disaffinities between post-Soviet writers and some of their mainstream Jewish American counterparts, notably recent post-Holocaust fiction. Approaching them as the “branch[es] sprouting from the same tree”, I trace their contrasting metageographies of the (ex)second world using Anya Ulinich’s short story *The Nurse and the Novelist* as an argumentative template. Second, I sketch variations on what may be called a metageographical style in post-Soviet Jewish American writers or their narrative production of the meanings of space. The texts that seem to intervene most effectively into the received notions of geopolitical space and regions are set both in American and post-Soviet spaces and places, so that they narratively forge regional affinities and disaffinities beyond the hegemonic spatial divide of the generalized first and (ex)second world. Also, they feature female post-Soviet Jewish protagonists that seem to effectively function as a litmus test for metageography. Consequently — and as a third step — this article concludes with a transregional reading of Anya Ulinich’s *Petropolis*, juxtaposing the place of origin

<sup>3</sup> For the 1985 formulation about “a strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest”, see G. Chakravorty Spivak, *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in: D. Landry and G. MacLean (ed.), *The Spivak Reader*, Routledge, London 1996, p. 214.



of its Jewish Afro-Russian protagonist Sasha Goldberg, the town of Asbestos 2 in Siberia with her initial immigrant American destination — Phoenix, Arizona. Creating transregional affinities of the borderlands, *Petropolis* goes beyond a restaging of the surface fascination with the gendered stereotypical Other and attempts to reconfigure such an exoticizing gaze. It functions as an example of how a focus on the production of post-Soviet space in this branch of Jewish American writing provides us with a broadened imagined — but not imaginary — geographies of American Jewishness.

### Metageographies of Jewish American Writing

The quickly acquired prominence of post-Soviet Jewish American writing may be linked to its geopolitical positioning. Namely, this writing was an especially useful ground to celebrate “hybrid” identities with when the trend began in the early 2000s because this literature was culturally both close and far enough. This trend in literature is a variation on the hegemonic Ashkenazi tradition and as such easily could enter the canon of Jewish American literature<sup>4</sup>. The discursive construct of the “Soviet Jew”, re/produced in these texts, emerges as an updated version of a well-known figure of *Ostjude*, or Eastern European Jew, with its classic traits of primitivism and orientalism, so well-known from early twentieth-century Jewish American writing<sup>5</sup>. Even if this writing reveals deep-seated prejudices embedded in the concept of mainstream American Jewishness, these diagnoses echo earlier European and American writing from the last century.

Further, even if post-Soviet Jewish American writing is a variation on this well-known theme with a certain difference based in the geopolitical locatedness of these texts, the bent it introduces into the tradition of Ashkenazi writing may also be domesticated; that is, cast using well-known vocabulary within Jewish American literary studies. Namely, we can view this body of writing as a finally emerged twin of American Holocaust postmemory writing: the literature produced by ex-Soviet Jews, many of whom are the

<sup>4</sup> On the tacitly assumed centrality of Ashkenazi culture in the US, see D. Kandiyoti, *What Is the “Jewish” in “Jewish American Literature”?*, “Studies in American Jewish Literature” 2012, vol. 31, no. 1, pp. 48–60.

<sup>5</sup> See S. Senderovich, *Scenes of Encounter: The “Soviet Jew” in Fiction by Russian Jewish Writers in America*, “Prooftexts” 2016, vol. 35, no. 1, pp. 98–132.

descendants of Jews who were spared from the Holocaust in the East of Russia, the missing loop on a chain, as it were.

Yet, the relation of this literature to contemporaneous third generation American literary postmemory may be rather that of an “evil twin”<sup>6</sup>. Post-Soviet Jewish American writing — both directly and by association — exposes the basic tenets of how the post-Soviet space functions in this Holocaust literature. What is now the post-Soviet space is often rendered in the convention of magical realism, beyond the rules of socio-cultural logic, or as multi-mediated text of memory<sup>7</sup>. For instance, in Nicole Krauss’s highly acknowledged *The History of Love*, Eastern Europe is mostly recreated only within survivors’ memories of the long lost world. The only trace of its being in fact an existing political entity is a side note about a failed relationship of an adolescent protagonist with an immigrant post-Soviet Jew<sup>8</sup>.

Anya Ulinich makes a related diagnosis regarding contemporary American Holocaust literature in her short story, *The Novelist and the Nurse*<sup>9</sup>. Talking to the titular novelist — the author of a successful Holocaust novel *The Butterfly* and a thinly-veiled Jonathan Safran Foer, Ulinich’s character, the nurse suggests: “Where no one remembers the Jews, no one remembers the Jews”<sup>10</sup>. This short statement problematizes the unarticulated dissonance in *The Butterfly* between Holocaust memory in the US and the prevalent

<sup>6</sup> Talking about an evil twin, understood as a constellation sharing a lot of characteristics with the other element of the pair, but through their slight displacement revealing its underlying aporia, I am influenced by: S. Stryker, *Transgender Studies: Queer Theory’s Evil Twin*, “GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2004, vol. 10, no. 2, pp. 212–215.

<sup>7</sup> For different ideological uses of magical realism, see e.g. E. L. Arva, *Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism*, “Journal of Narrative Theory” 2008, vol. 38, no. 1, pp. 60–85 and M. Valdez Moses, *Magical Realism at World’s End*, “Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics” 2001, vol. 3, no. 1, pp. 105–133. While, for instance Arva in narratologically oriented writing analyzes magical realism as a useful aesthetic mode for representing trauma, “keep[ing] alive the illusion and the mystery inherent in phenomenal knowledge” (75), Valdez Moses’s cultural approach sees it as a kind of “sentimental compensatory fictions that allow, indeed encourage, their readers to indulge in a nostalgic longing for and an imaginary return to a world that is past, or passing away” (106). I believe that Valdez Moses’s point is especially valid when using magical realism backs up hegemonic metageography.

<sup>8</sup> N. Krauss, *The History of Love: A Novel*, WW Norton & Company, New York 2006, also see my *Narratives of Generationality in 21<sup>st</sup>-Century North American Jewish Literature: Krauss, Bezmozgis, Kalman*, “Eastern European Jewish Affairs” 2016, vol. 46, no. 3, pp. 285–310. This contrast is only amplified by critical distance to the theme of the Holocaust in post-Soviet Jewish American fiction. E.g. Anya Ulinich in *Petropolis* briefly defamiliarizes American memorial culture as does Bezmozgis extensively in his short story *The Animal of Memory*, cf. A. Ulinich, *Petropolis*, Viking Penguin, New York 2007, D. Bezmozgis, *Natasha and Other Stories*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2004. Boris Fishman’s *Replacement Life*, fully focusing on the theme of the can be also read in this vein, see B. Fishman, *Replacement Life*, Harper, New York 2014.

<sup>9</sup> A. Ulinich, *The Nurse and the Novelist*, <https://pen.org/fiction-short-story/nurse-and-novelist> [15.06.2020].

<sup>10</sup> *Ibidem*.

attitudes and partly institutionalized forgetting toward anti-Jewish atrocities in post-Soviet space. For the Russian immigrant nurse in Ulinich's short story, this novel — strongly reminiscent of *Everything is Illuminated* by Safran Foer — seems to be based on the seeming transnational continuity of memorialization. Contrary to that, Ulinich reproaches such a projection of the US memory culture on Minsk with its Belarussian characters. She seems to make a categorical and provocative argument that "Where no one remembers the Jews", or where there is no politics of memory centered on Jewishness and the Holocaust, "no one remembers the Jews", or no individual would be interested in remembering and helping to build the memory of any Jew. In other words, and on a broader plane, her statement may be read as radically juxtaposing the early 21<sup>st</sup>-century spatio-temporal political reality with the fictional reality of the novel. Indeed, Belarus, for instance, remains one of the Eastern European countries with the least record of institutionalized Holocaust memory building<sup>11</sup>.

Ulinich only further underscores this disconnect addressing the titular golden charm in the shape of the butterfly, a material witness with its distinct aura and a prompt for the memorial journey. We hear her character say: "Let me tell you a few things... Jewelry gets lost very easily. I mean, these are tiny things"<sup>12</sup>. Further, the nurse's climactic *bon mot* in the short story follows the classic Saidian anti-orientalist logic exposing the constitution of the self through the other: "In your novels, past calamities are nothing but milestones of self-discovery"<sup>13</sup>. "Past calamities" are here historical events that are appropriated for individual identity construction and molded accordingly. This, in turn, leads to the flattening of their local characteristics and conditioning, putting them outside of historical change, frozen in the time of the Holocaust, or rather, the dominant narrative of the Holocaust<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cf. M. Kucia, *The Europeanization of Holocaust Memory and Eastern Europe*, "East European Politics & Societies" 2016, vol. 30, no. 1, pp. 97–119, esp. 113–114. If we follow the parallels between the novelist in the short story and Safran Foer, Ulinich changes the setting of Foer's novel from the Ukraine to Belarus. Yet for these two locations the argument proposed here still holds. A complementary critical perspective on how Eastern Europe is used in non-immigrant Jewish American literary texts, including Foer and Dara Horn, see J. Lambert, *Since 2000*, in: H. Wirth-Nesher (ed.), *The Cambridge History of Jewish American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 601–621.

<sup>12</sup> A. Ulinich, *The Nurse and the Novelist*...

<sup>13</sup> *Ibidem*. On "material witness," see e.g. O. B. Stier, *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust*, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston 2003, p. 115.

<sup>14</sup> I recognize the function and aesthetic value of these works of literature, but, at the same time, I want to draw attention to what kind of power relations they seem to reify. What I call here "flattening of the local context" is especially well visible in the protocols of constructing Holocaust museum, see, for instance, M. Hirsch and L. Spitzer, *Incongruous Images: "Before, During and After": The Holocaust*, "History and

Just like Ulinich's short story — with its impersonal, universalizing title — seems to function as an *exemplum*, the imaginary novel *The Butterfly* in this short story stands for the whole framework of representation that follows the established patterns of assigning meaning to geographical entities or of metageography<sup>15</sup>. Eastern Europe — Belarus in this case — can be rendered as this space without local characteristics and outside of historical change: in short, as oriental. As Martin Lewis and Kären Wigen emphasize in their critique of metageographical entities, the concepts of Orient and the East historically overlap while being defined by the hierarchical contrast to the cultural, political and/or economic self-definition of the West<sup>16</sup>. The discursive movement of Orient eastwards, to encompass China, Korea, Japan and peninsular Southeast Asia, nowadays precludes us from talking about the lands of East-Central Europe as “Europe’s Orient” as such anymore, but the orientalizing discursive traits still persist<sup>17</sup>. In this respect, the case of Belarus, invoked by Ulinich is especially telling. Belarus belongs to the post-Soviet and post-Holocaust world and may be included in the newer chronologically post-socialist designations of East-Central Europe, but — as a part of the former Soviet Union — its status in the metageographical imaginary is more determined by its proximity — also political proximity — to post-Soviet Russia and Russia’s “liminal position” between Europe and Asia, or even between West and East<sup>18</sup>.

### Post-Soviet Jewish American fiction and the (re)writing of space

What, then, does Jewish American fiction written by post-Soviet immigrants offer in positive terms in relation to rethinking global

Theory” 2009, vol. 48, no. 4, 9–25. On East-Central European conditioning of the Holocaust in its multiple articulations, see J.-P. Himka, and J. B. Michlic, eds. *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE 2013.

<sup>15</sup> M. W. Lewis and K. Wigen, *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*, University of California Press, Berkeley 1997.

<sup>16</sup> There are many sources discussing the orientalizing of Eastern Europe with the classics including L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994, M. Todorova, *Imagining the Balkans*, 2<sup>nd</sup> ed., Oxford University Press, Oxford 2009. Other, also newer, work will be address later in this article, but Lewis and Wigen are especially useful here because they offer a universal critique of geographical entities and their discursive genealogies.

<sup>17</sup> M. W. Lewis and K. Wigen, *The Myth of Continents*. . . , p. 55, 58.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 48. The plethora of spatial terms mobilized here – post-Soviet space, Eastern Europe, East-Central Europe, the East, Orient, among others – and their frequent overlapping does not suggest their exchangeability. I am mostly talking about the post-Soviet space, i.e. the territory of the former Soviet Union because of how of the Jewish American fiction I focus on here – and its authors – has been conditioned politically, institutionally, and culturally by the (former) Soviet Union. Yet, at times it is useful to use other regional designations and their complementary imaginary.

spatial divisions? This fiction has the potential of intervening into metageography on two different, but interrelated levels. These levels are parallel to the theoretical interventions into postcolonial theory once it has traveled to consider the locations of East-Central Europe and Russia: the first one draws attention to the diversity of the broadly post-socialist and, here more specifically, post-Soviet space, while the other tries to re-imagine larger geopolitical divides beyond the Cold War map.

The emphasis on diversity and, as Madina Tlostanova puts it, imagining “ex-second world as a diverse, contradictory, non-homogenous, semi-alterity with its unique intersectionality” is central to the project<sup>19</sup>. This formulation stresses that what has been stabilized by the Iron Curtain as the East, should not be made uniform again by a simple application of postcolonial theory to the “ex-second world” with imperial Russia/Soviet Union simply stepping into the shoes of a Western imperial power, as early critics suggested<sup>20</sup>. This would, first, run the risk of making uniform the post-socialist/postcommunist countries and regions, as well as Russia/Soviet Union itself<sup>21</sup>. Second, such a move would simply equate Russia/Soviet Union with a Western empire: instead of nuancing meta-geography, it superficially revamps the valences ascribed to Russia/Soviet Union. In contrast, Tlostanova imagines the characteristics of the second world empire as multiple power asymmetries:

In the case of Russia/the Soviet Union and its colonies, in my view, it will be a narrative of a Janus-faced empire which always felt itself like a colony in the presence of the West, as the imperial difference generated Russia’s secondary status in European eyes and, consequently, as open or hidden orientalization<sup>22</sup>.

Such imperial asymmetries are especially meaningful if we turn to literary texts directly juxtaposing a particular (post)Soviet space with a US American regional setting. Such staged literary juxtapo-

<sup>19</sup> M. Tlostanova, *Why the post-Socialist Cannot Speak*, in: S. Broeck and C. Junker (eds.), *Postcoloniality-Decoloniality-Black Critique: Joints and Fissures*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2014, p. 169.

<sup>20</sup> D. Chioni Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, “PMLA” 2001, vol. 116/1, pp. 111–128. For a critical view on Chioni’s text along these lines, see: M. Tlostanova, *Postcolonial Theory, the Decolonial Option, and Post-socialist Writing*, in: D. Pucherová, and R. Gáfrik, (ed.), *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Brill, Leiden 2015, pp. 28–29.

<sup>21</sup> On different valences of “post-socialist” and “post-communist,” see e.g. A. Dingsdale, *New Geographies of Post-socialist Europe*, “Geographical Journal” 1999, vol. 165, no. 2, p. 146.

<sup>22</sup> M. Tlostanova, *Why the post-Socialist Cannot Speak*, p. 169. Because of these larger global asymmetries, some scholars re-working postcolonial framework in reference to post-socialist Europe and post-Soviet space call it post-dependence studies. For an institutionalized post-dependence studies network, see: [http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index\\_eng.html](http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index_eng.html). [10.09.2020].

sitions become an injunction for comparative readings of “posts”. As Dorota Kolodziejczyk and Cristina Șandru, referring to Katherine Verdery and Sharad Chari, suggest, reading postcolonialism and postsocialism together can be epistemologically beneficial because of various kinds of overlapping of the two, which can also help us to further expose the conditions of the constructedness of “Three Worlds”<sup>23</sup>.

While Post-Soviet Jewish American fiction has the potential of nuancing our understanding of metageography and expanding the spatialized notions of American Jewishness, the function of the post-Soviet space and its relation to American settings varies and seems to be evolving. To be sure, some of the texts are exclusively set in the US and are to a small degree engaged in rethinking the hegemonic spatial divide sketched above, although they may be actively attempting to rewrite the mental social map. Good examples of this would be David Bezmozgis’s *Natasha and Other Stories* (2004), Nadia Kalman’s *The Cosmopolitans* (2010), Boris Fishman’s, *The Replacement Life* (2014). Their settings are most often urban East Coast, with the exception of Bezmozgis’s Toronto, which reflects the regional and locational factual prevalence of post-Soviet Jewish immigrants and the classic locale of Jewish American fiction<sup>24</sup>. As such, these novels propel further however here geographically limited Jewish “urban regionalism”<sup>25</sup>.

Another group of texts is set exclusively in the (former) Soviet Union as, for instance, Ellen Litman’s *Mannequin Girl* (2014) or David Bezmozgis’s *The Betrayers* (2014), and some of Lara Vapnyar’s short stories. These novels and short stories directly focus on particular places and regions and could be engaged in rewriting the metageography of the post-Soviet space by exposing its diversity and its inherent regional power relations and how these conditioned localized versions of Jewishness. Yet, these texts most often focus on the emblematic location of Moscow, rather mirroring the hegemonic geographic horizon of expectations.

<sup>23</sup> D. Kołodziejczyk and C. Șandru, *Introduction: On Colonialism, Communism and East-Central Europe—Some Reflections*, “Journal of Postcolonial Writing” 2012, vol. 48, no. 2, p. 115. See also: K. Verdery and S. Chari, *Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War*, “Comparative Studies in Societies and History” 2009, vol. 51, no.1, pp. 6–34.

<sup>24</sup> J. D. Sarna, *Toward a Comprehensive Policy Planning for Russian-Speaking Jews in North America*, <http://www.brandeis.edu/hornstein/sarna/contemporaryjewishlife/russian-speakingjewscomeofage-jppi.pdf> [15.06.2020]. See also: Y. Klots, *The Ultimate City: New York in Russian Immigrant Narratives*, “The Slavic and East European Journal” 2011, vol. 55, no. 1, pp. 38–57.

<sup>25</sup> Cf. W. R. Ferris, D. Dash Moore, J. Shelton Reed, T. Rosengarten, and G. J. Sanchez, *Regionalism: The Significance of Place in American Jewish Life*, “American Jewish History” 2007, vol. 93, no. 2, p. 116.

Finally, a grouping of novels from the subgenre can be read as directly renegotiating the spatial divide between the US and the former Soviet Union by them being set in both spaces and they include Anya Ulinich's *Petropolis* (2007) — the focus in the remainder of this article<sup>26</sup>. To be precise, this renegotiation is enabled by setting the novel in specific regional spaces and places in the US and in the post-Soviet space, and forging links based on this precise setting and the interaction with them and in them<sup>27</sup>. Ulinich pairs together the borderlands of Siberia and the Southwest, that is Arizona, only later to engage more a traditional locale of Jewish American fiction such as Chicago and New York City. The novel uses a female protagonist to test the meanings — gendered meanings — assigned to the (ex)second world. Because of the long-standing orientalizing and thus feminization of the post-Soviet space, female protagonists seem to function as a litmus test, as it were, of metageography. The alternative links between these regions and landscapes are forged within what can be called a metageographical style of this novel. Namely, the meaning assigned to the spaces are crafted and rewritten via aesthetic narrative means.

### Transregional alliance of the borderlands

Anya Ulinich's *Petropolis* is an American immigration tale of a nominally Jewish, Afro-Russian teenager, Sasha Goldberg, born and raised in the industrial Soviet and post-Soviet Siberian small town, which she flees from, leaving behind her mother and her baby

<sup>26</sup> Other literary texts — novels, graphic novels, memoirs, and short stories — set in both spaces include: Gary Shteyngart's *Absurdistan* (2006), Lara Vapnyar's *The Scent of Pine* (2014), Yelena Akhtiorskaya's *Panic in the Suitcase* (2014), Anya Ulinich's *Lena Finkle's Magic Barrel* (2014), Sana Kraskov's *The Patriots* (2017), Keith Gessen's *A Terrible Country* (2018), Boris Fishman's *Savage Feast* (2018), Maria Kuznetsova's *Oksana, Behave!* (2019), selected short stories by David Bezmozgis from *Immigrant City* (2019). For a discussion of *Absurdistan* and some of the literary texts that I included in the first category (set exclusively in the US on the East coast), see: Anna Katsnelson, *Transnationalism in Contemporary Post-Soviet North American Literature*, "Twentieth-Century Literature" 2019, vol. 65, no. 1–2, pp. 145–166.

<sup>27</sup> If we think about negotiating spatial networks, two other directions are possible to conceptualize, which are not the focus of this article. First, linking based not directly through spatial coordinates, but intertextuality, as, for instance in Irina Reyn's *What Happened to Anna K.*; for a discussion of this direction that argues that "similar to postcolonial and other diasporic writers, Russian-American writers' intertextual use is inextricably linked with a negotiation of cultural identities," see Y. Furman, *Hybridizing the Canon: Russian-American Writers in Dialogue with Russian Literature*, "Canadian Slavonic Papers" 2016, vol. 58, no. 3, pp. 205–228; here: 205. Another direction would be designing a larger network of locations, including the Western and Central Europe as in Michael Idov's *Ground Up* or Gary Shteyngart's *Russian Debutantes Handbook* and *Super Sad True Love Story*; however, these works are rather not interested in intervening into the existing metageographical scheme.

daughter. As Adrian Wanner has noted, Ulinich uses various American and, some of them more generally, Western clichés about Russia and Russians, which includes setting a part of the novel in the Russian Northeast and thus “tap[ping] into the Western fascination with the quintessentially Russian ‘heart of darkness’”<sup>28</sup>. Indeed, Ulinich creates an unapologetically somber depiction of Sasha Goldberg’s home town, Asbestos 2 as a space of forced exile and a forsaken promise for the country’s economic upheaval. Yet, *Petropolis* goes beyond this restaging of the surface fascination with the stereotypical Other and attempts to reconfigure this exoticizing gaze, by pairing the Russian borderland location with the American Southwest where Sasha emigrates to first<sup>29</sup>. Her metageographical style manifests here precisely as this pairing of the borderlands within a “post-frontier horizons,” to use Stephen Tatum’s phrase<sup>30</sup>. In doing this, Ulinich’s novel is able to ask questions about the relationships between the regional and global, as well as the meaning of global transregional affinities and the place of Jewishness within these locations.

Asbestos 2 is the initial setting of the first part of the novel where the readers encounter Sasha Goldberg. Later, when Sasha is already in the US, Ulinich revisits it in its media representation, TV and newspaper, and also Asbestos 2 returns a few times with Sasha’s trips back to Siberia. Such a composition is key because throughout the novel Asbestos 2 remains a point of reference, a dynamic geopolitical location defined by familial ties and determined by historical contingencies. It is not a recreated site of memory or Pierre Nora’s *le lieu de memoir*. Rather, it is staged as a space of lived experienced, lived or “real environment”, of memory, *le milieu de memoir*, even if, in some instances, visually mediated for the protagonist<sup>31</sup>.

The first part of *Petropolis* — providing us with snippets of Sasha Goldberg’s family story — retraces the key elements of historically varying imperial symbolic geography of Siberia. Within Russian metageography, Mark Bassin distinguishes three layers of meaning invested in “Siberia” since the 18<sup>th</sup> century: first, casting

<sup>28</sup> A. Wanner, *Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora*, Northwestern University Press, Evanston, IL 2011, p. 168.

<sup>29</sup> Apart from Phoenix, other parts of the novel are set in urban centers, well-known in Jewish-American literary imaginary, that is Chicago and environs and New York City, mostly Brooklyn. My claim here is that the initial American setting of the novel is crucial for her self-perception as a migrant. The character’s relocation to Chicago and New York City is predicated upon the support system among fellow Russian immigrants and on her genealogical ties to her father living in New York City.

<sup>30</sup> Cf. S. Tatum, *Postfrontier Horizons*, “MFS Modern Fiction Studies” 2004, vol. 50, no. 2, pp. 460–468.

<sup>31</sup> P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, “Representations” 1989, vol. 26, p. 7.



the Russian Northeast in positive terms as a national “gold mine” or economic powerhouse; second, in negative, cultural terms, as the grim space of forced exile, and third, in revolutionary terms, as an alternative promising frontier, a space of renewal<sup>32</sup>. Bassin sees these three levels of geographical meaning as ordered partly chronologically: it is especially the case with the transition from Siberia signifying the gold mine to being cast as a place of detention or prison in the early century. Yet, particularly in the 20<sup>th</sup> century, these domains of signification overlap, thus creating together a “multifarious” cultural space with a range of meanings depending on the ideologies in the center<sup>33</sup>.

Similarly, these metageographical tropes converge in the protagonist’s family story: Sasha’s family story relives the exile trope with her maternal grandmother, Evgenia Nechaeva, having been deported from Leningrad in 1941 as “the Wife of the Enemy of the People” after her professor husband had perished<sup>34</sup>. The penitentiary past of Asbestos 2 as a former administrative center for the Gulag — previously one of myriad of Stalinskys in the Soviet Union — continues into the early 1990s as a site of a prison, Strict Regime Colony<sup>35</sup>. The prison’s proximity shapes the environment of Asbestos 2 as the former felons — often together with their families — tend to stay in town after serving their sentence. And it also shaped Sasha’s mother, Lubov’s romantic choices. She was dreaming about any outsider, “a man without tattoos, a scientist on his trip”, an image that she found in Sasha’s father — an orphan Afro-Russian army recruit who was raised by prominent Muscovite Jew, Victor Goldberg<sup>36</sup>. Second, the renaming of the town as Asbestos 2 in the post-Stalin era points to the initial cultural and economic significance of Siberia as a trove of natural resources, specifically renewed under Stalin<sup>37</sup>. Asbestos mine and asbestos mill define the town economy and for a time provide employment for Sasha’s mother. Finally, the story line of the Kotelnikov family

<sup>32</sup> M. Bassin, *Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century*, “American Historical Review” 1991, vol. 96, no. 3, pp. 763–794, esp. 770–777. Bassin explicitly states that he is reading Siberia along the American critique of the American frontier. Such anti-imperial approaches seem to provide the most progressive perspective on the Russian North-East, providing also a starting point for ethnographic research. For an approach to Siberia as a “contact zone,” generally more in tune with most progressive strands in New Western Studies, see E.-M. Stolberg, *The Siberian Frontier Between “White Mission” and “Yellow Peril,” 1890s–1920s*, “Nationalities Papers” 2004, vol. 32, no. 1, pp. 165–181. However, this kind of approach does not correspond to Ulinich’s metageographical style.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 766.

<sup>34</sup> A. Ulinich, *Petropolis...*, p. 56.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>37</sup> A. Wood, *Russia’s Frozen Frontier: A History of Siberia*, Bloomsbury Academic, London 2010.

— including Sasha’s boyfriend and father of her daughter — can be read as embodying a failed promise of renewal in the borderlands. The family, who were from European part of Russia living on a “miserable” collective farm volunteered to come to Siberia to build the Baikal-Amur Railroad<sup>38</sup>. Yet the construction plans never materialized and a group of three hundred people ended up living in tents and then giant concrete pipes, “barrels” next to the town’s trash dump<sup>39</sup>.

Consequently, Ulinich establishes Asbestos 2 as place with conflicting valences. On the one hand, it functions as a “postapocalyptic place” that “grew out of the demise of civilization”, an “ugly little town with a miserable name”, “a place unsuitable for living”, even before its economic post-Soviet collapse that we witness later in the novel<sup>40</sup>. On the other hand, Ulinich — narrating its story centered around an intelligentsia family — makes an effort to stage its cultural institutions and its inhabitants — and Sasha’s — engagements with the arts. As she puts it: “Occasional exiled dissidents and descendants of the postwar shipment of ‘landless cosmopolitans’ provided the necessary culture”<sup>41</sup>. While Sasha’s mother, a local librarian, is one of the elements of this “necessary culture”, so are Sasha’s art classes in the makeshift atelier AFTER EATIN or “world-famous” icon painter Alufiev living in one of the barrels at the dump<sup>42</sup>. This can be read as satire on intelligentsia, willing to see and tend to culture under any circumstances and against all odds: Lubov marries Victor Goldberg because he knows his Mandelstam. But also this staging of Asbestos 2 seems to channel the utopia of the borderlands with the vision of this “necessary culture” and high art transcending class constraints.

Ulinich envisions Asbestos 2 as stratified rather horizontally with regard to social class, but historically highly improbable romance and marriage in the novel between Sasha’s mother and an Afro-Russian Victor Goldberg — raised up to a certain point by a prominent Soviet Jewish engineer — and its product, Sasha serve as a focal point of racial and ethnic tensions. Giving Sasha her father’s conspicuously Jewish-sounding name Goldberg her parents hope to obscure her being black. It may be a spoof on identity politics *à la américaine*, but still serves as a functional tool to expose natu-

<sup>38</sup> A. Ulinich, *Petropolis...*, p. 49.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 69.

ralized norms of Jewishness and Russianness on both in Asbestos and Phoenix.

This utopian traces of the otherwise “post-apocalyptic” Siberian frontier are crucial for forging a “trans-regional alliance” between Sasha’s place of origin and her first destination in the US<sup>43</sup>. After giving birth to her daughter, Sasha leaves the baby with her own mother to go on and study art at a renowned school in Moscow. Her stint in the metropolis is embarrassingly short: soon she signs up for an international bridal agency “Kupid’s Korner” catering to Americans and finds herself, a “mail order bride” with a study visa on her way to her fiancé in Phoenix<sup>44</sup>. For Sasha Goldberg, Phoenix is “a perfect place to erase herself”<sup>45</sup>. There is seemingly nobody around who can interpellate her into her earlier pre-established identity. What she sees, is a perfect urban utopia: “At a distance, a cluster of tall buildings stood wrapped in a brown haze, but roads dominated the scenery: straight, wide, impossibly even, flanked by equally perfect, empty sidewalks”<sup>46</sup>.

Sasha’s becoming “unseen” is also predicated on the ethnic make-up of the border region: with relatively scarce post-Soviet immigrant population and the racialized ethnic Mexican other, in Ulinich’s narrative, she is able to stay invisible, just “a very dark Jew”<sup>47</sup>. Channeling her fiancé and also referring to her fellow post-Soviet Jewish immigrant friend Marina, Sasha notices: “He probably figured Sasha was one those black Russians, the way Marina’s neighbors from the Palisades assumed Ukraine was full of Mexicans, asking Marina what language Mexicans spoke in Donetsk”<sup>48</sup>. These apparently empathetic lines of thinking point to the domesticating of the post-Soviet space: they assume that not only parallel, but exactly the same strands of imperial logic are dominant there<sup>49</sup>.

While Ulinich mimicks dominant imperial metageography she encounters in Arizona, Sasha’s character points to transregional parallels between Arizona and Siberia based in their environment and gender relations. In the few instances that Ulinich refers to the environment of the South West, she suggests that its natural con-

<sup>43</sup> I am borrowing this phrase from Carrie Tirado Bramen who talks about forging such a link between the regions within the US, see *The Uses of Variety: Modern Americanism and the Quest for National Distinctiveness*, Harvard University Press, Cambridge 2001, p. 134.

<sup>44</sup> A. Ulinich, *Petropolis*. . . , p. 109.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>49</sup> Ulinich has a localized corrective, as it were, to this kind of parallelisms: later Sasha transferring in Moscow, points out that now “black” in Russian metropolis denotes origins in Caucasus, see *ibidem*, p. 280.

ditions do not even seem natural. Namely, Sasha “imagined that aliens had abducted the people here, while the wind from their spacecraft killed and mangled the plants, leaving an occasional is squat cactus, a crooked palm tree, and evergreen hedge...”<sup>50</sup>. It on this level of the degree of prodigious human intervention into the adversarial environment in the American Southwest that she perceives its resemblance to the Russian Northeast: “Whose idea was it to build the city here? You can’t open the windows, you can’t go outside for five months”<sup>51</sup>. The question that her friend, Marina asks consecutively “Are you telling me it’s worse than Siberia?” is answered in the negative. This difference thus is only produced after a potential for comparison is suggested.

Casting Sasha as a transatlantic mail order bride, Ulinich may be playing into the imaginary of Russian women as a commodity, but this pre-arranged relationship can be read within a broader logic of regional affinity and the relative gender non-normativity at the national geographic peripheries. As the bridal agency employee predictably suggests, Neil and other Americans come to Russia to find unspoiled traditional femininity in women, potential future wives. Sasha is advertised according to their expectations, as an orientalized “Passionate Dark Beauty”<sup>52</sup>. Yet gender relations in Asbestos are far from the eternal femininity of the bourgeois ideal — with “the failure of domesticity” being but one of its manifestations<sup>53</sup>. For various historically conditioned reasons and with the short-lived exception of her father, Sasha’s multigenerational family in Asbestos consisted of female members only. Moreover, this gender imbalance extends further to encompass seemingly all men in Asbestos 2, who are not destined to survive. It is a reverse of the standard gender imbalance in early settler communities, sometimes resulting in the necessity to systematically import brides<sup>54</sup>. However satirically, with sending off Sasha to Arizona, Ulinich narratively repeats both the move of importing brides to the once male-dominated peripheries. At the same time, to an extent, this plot development emulates her own mother’s accidental un-

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>53</sup> For “failure of domesticity” as a defining feature of femininities in the subgenre, see K. Ryan, *Failures of Domesticity*.

<sup>54</sup> On gender imbalance in 19<sup>th</sup>-century Southwest, see E. Jameson, *Bringing It All Back Home: Rethinking the History of Women and the Nineteenth-Century West*, in: W. Daverell (ed.), *A Companion to the American West*, Blackwell, Oxford 2004. On earlier “importing” brides to Siberia, see A. Wood, *The Frozen Frontier*, p. 233. On western space as “gendered male,” see K. Comer, *Landscapes of the New West: Gender and Geography in Contemporary Women’s Writing*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC 1999, p. 27.

ion with her father, a non-native Asbestonian who almost literally happened to fall into her lap. In this post-Soviet world — understood as a narrative framework extending into the US — not only sentimental tiny golden charms have no chance of surviving, but also their prerequisite, idealized heteronormative romantic love, does not have a place.

\* \* \*

Metageographical style in *Petropolis* works primarily on the level of setting, character construction, and plot development. In addition and as if in conversation with Ulinich's short story *The Novelist and the Nurse* discussed earlier, *Petropolis* explicitly refuses to use magic realism. Commenting on reading tea leaves by a local clairvoyant in Asbestos 2, the narrator explains: "Even as a young child, Sasha had no patience for magic. At one point, her intolerance for proper fairy tales limited her reading choices to saccharine accounts of Lenin's boyhood and blood-soaked war stories"<sup>55</sup>.

Post-Soviet Jewish American literature, this "new branch from the old tree", and also *Petropolis* as its example, may not seem very "Jewish American". In my analysis of *Petropolis*, I purposefully focused on Sasha's first immigration destination where — characteristically — her negotiation of Jewishness does not take place in the context of American Jewishness. Later parts of the novel hyperbolically demonstrate her conflict with the dominant mode of American Jewishness with the ultra-rich suburban family of the Tarakans that hold her almost captive as their "pet Soviet Jew"<sup>56</sup>. However, metageographical style that especially sets the tone in the first parts of the text, works hand in hand with this staged contrast between what Jewishness is in the US.

The dominant metageography with its clear divisions and hierarchy is the prerequisite of some mainstream prominent Jewish American literary works, as well as partly American Jewishness as such. Renegotiating metageography, for instance crafting specific transregional affiliations, post-Soviet Jewish American literature intervenes into the dominant mode of American Jewishness. These texts envision what it could look like when it is strongly secular and with current regional genealogies in the "post-Soviet" space. What I have called "metageographical style" encapsulates how spatial meanings can be effectively reconfigured through aesthetic means — in this case, narrative constructs in a novel.

<sup>55</sup> A. Ulinich, *Petropolis* . . . , p. 79.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 230.



RINA LAPIDUS

Bar-Ilan University (Ramat Gan, Israel)

ORCID <http://orcid.org/0000-0002-0213-7225>

## Iosif Utkin: Jewish Poet and Fighter for Soviet Motherland

Iosif Utkin: poeta żydowski i obrońca sowieckiej ojczyzny

**Streszczenie:** Artykuł poświęcony jest życiu i twórczości mało znanego sowiecko-żydowskiego poety Iosifa Utkina (1903–1944), który zginął podczas II wojny światowej. Ten wybitny twórca ciągle pozostaje nieznanym na Zachodzie, a jego poezją rzadko zajmowali się nawet badacze rosyjskojęzyczni. Autorkę artykułu interesują trzy aspekty poezji Utkina: aspekt muzyczny, poezja wojskowa i wątki żydowskie. Aspekty te poddano analizie, gdyż stanowią centralne, najbardziej podstawowe elementy twórczości poety. Jednakże poezja Utkina nie ogranicza się do tych aspektów, dlatego też celowe wydaje się zbadanie występujących w niej motywów folklorystycznych, specyfiki gatunkowej, symboliki oraz opisów różnych rzemiosł i zawodów. W swojej poezji Utkin stworzył zaczarowany świat, świadczący o niezwykle i błyskotliwym talencie artystycznym. Jego twórczość wyraża ducha dawnych czasów, romantyczną wiarę w sprawiedliwy komunizm, nadzieje, które rozwiły się wraz z końcem II wojny światowej i początkiem antysemitkiej polityki Stalina, zwanej „mrocznymi latami sowieckiego żydostwa”.

**Słowa kluczowe:** Utkin, poezja popularna, elementy żydowskie, II wojna światowa, sowiecka ojczyzna

Иосиф Уткин: еврейский поэт и борец за советскую родину

**Резюме:** В статье впервые рассказывается о жизни и творчестве советского еврейского поэта Иосифа Уткина (1903–1944), погибшего во время Второй мировой войны. Этот крупный поэт на сегодняшний день неизвестен на Западе, и его поэзия почти не изучалась, даже на русском языке. Автора статьи интересуют три основных аспекта поэзии Уткина: музыкальные аспекты его поэзии, его военная поэзия и еврейские темы в его поэзии. Эти аспекты были выбраны для анализа, потому что они являются центральными, наиболее основными элементами в работе Уткина. Но его поэзия охватывает не только эти аспекты, и было бы также целесообразно изучить ее фольклорные элементы, жанровые стороны, символику его поэзии, а также описания различных ремесел и профессий. В своей поэзии он создал заколдованный мир, который показал его необычайный и блестящий художественный талант. Его поэзия выражала дух времени романтической веры в справедливость коммунизма, надежды, которые были разбиты после окончания Второй Мировой Войны и начала сталинских антисемитских гонений, известных как «черные годы советского еврейства».

**Ключевые слова:** Уткин, популярная поэзия, еврейские элементы, Вторая Мировая Война, Советская Родина

## Introduction

This article presents the life and work of the Soviet Jewish poet Iosif Utkin (1903–1944), who was killed in the Second World War (or the Great Patriotic War, as it was known in the Soviet Union). This major poet is to date almost unknown in the West, and his poetry has hardly been studied even in Russian, let alone in other languages. Jewish authors in Eastern Europe were familiar with and wrote in three languages: Yiddish, Russian, and Hebrew, and made abundant use of imagery and illustrations from the Bible and the Talmud. This article reveals for the first time the manner in which elements of these languages and cultures were incorporated within Utkin's work.

Significant attention is devoted to the poem *The Tale of the Red-head Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaiah, and Commissar Blokh*. This epic poem relates to Yiddish, to Hebrew, to the Hebrew Bible, and incorporates other sources in Jewish folklore and religious texts — sources which place the poem in an ironic light. One who reads this poem without noting its underlying irony has missed the simple meaning of this text.

In what follows, we present these basic linguistic and cultural aspects, without which it is impossible to understand the simple meaning of the written text. Hence, this article makes little use of the theoretical constructs widespread in contemporary literary studies, which can only be applied to Utkin's poetry once its basic linguistic and textual contents have been thoroughly researched.

In this article we refer to three main aspects of Utkin's poetry: the musical aspects of his poetry, his war poetry, and Jewish themes in his poetry. These aspects were chosen for analysis because they are the most important elements in Utkin's work.

### **Iosif Utkin: The Short and Difficult Life of a Jewish Poet and Soviet Patriot**

Iosif Pavlovich Utkin (27 May, 1903 – 13 November, 1944) was a Russian-Jewish poet and journalist who participated in the Russian Civil War of 1917–1923 and in the Second World War. He was born at Khingan Station, now Khingansk on the China-Orient railway line, where his father worked. The surname "Utkin" may have been derived from the Jewish surname "Utkin" — i.e., the son of Utka (or: Itka, or: Etk), a Jewish woman's name. At times Jewish surnames are derived from the personal name of the child's moth-

er, especially when the child's father is absent, the suffix "kin" being the Yiddish for "son of"<sup>1</sup>.

Utkin was among seven children in his family. When he was seventeen, Utkin volunteered for combat in the civil war and was sent to the Soviet Far East to fight the White Russian forces<sup>2</sup>. In late 1922 Utkin became a reporter for the newspaper *Vlast Truda* (The Power of Labor), where his first poems were published. In 1924 he was sent by the Irkutsk Province Party Committee and the Party Committee of the Komsomol to study in Moscow, where he graduated from the Moscow Institute of Journalism in 1927. About that time he became a member of a group of engaged Komsomol poets that included Alexander Bezymensky<sup>3</sup>, Alexander Zharov<sup>4</sup>, Vissarion Sayanov<sup>5</sup> and Mikhail Svetlov<sup>6</sup>.

Utkin's literary career began in Moscow. In late 1924 and early 1925 his poems about the Civil War — *The Story of a Soldier*, *Execution*, and *Song about a Mother* — were published in the journals "Ogonek", "Prozhektor", and "Smena". His first book, *The Tale of the Red-head Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaiah, and Commissar Blokh* (1925), was a long poem about the *shtetl*<sup>7</sup>. It was Utkin's first major success and facilitated his entry into the world of poetry<sup>8</sup>.

In 1930 and 1931 he wrote many engaged poems in an explicitly Communist style, dealing with such subjects as the Red Army, the Komsomol, outstanding construction workers, and electrification. However, his more mature poetry, written between 1933 and 1940, tended more toward the folk song. The lyric hero of this poetry was a character who was restrained in the expression of his feelings.

In August 1941 Utkin began to serve on the Bryansk front as a staff member of the front-line newspaper Na "Razgrom Vraga" ("To Rout the Enemy"). The following month he was wounded, losing four fingers of his right hand. Sent to Tashkent to recover, Utkin continued his literary work despite his condition. Throughout this time he was eager to return to the front, frequently writing to high

<sup>1</sup> Compare also to the name of the Yiddish writer David Utkes, see: G. Estraikh, *In Harness. Yiddish Writers' Romance with Communism*, Syracuse University Press, Syracuse 2005, pp. 49, 50, 241.

<sup>2</sup> The Whites were anti-Bolshevik supporters of the former Tsarist government. The Tsarist governmental army was called the White Army. The Reds were pro-Bolshevik supporters.

<sup>3</sup> Alexander Bezymensky (1898–1973) was an engaged Soviet poet.

<sup>4</sup> Alexander Zharov (1904–1984) was an engaged Soviet poet and songwriter.

<sup>5</sup> Vissarion Sayanov (real family name: Makhin, 1903–1959) was a Soviet writer.

<sup>6</sup> Mikhail Svetlov (real family name: Sheinkman, 1903–1964) Soviet poet and dramatist, author of the famous poem *Grenada* (1922).

<sup>7</sup> Jewish provincial town and its inhabitants.

<sup>8</sup> It was first published in *Molodaya gvardiya*, 4 (1925). See also: С. А. Васильев, *Предисловие*, in: И. Уткин, *Стихи и поэмы*, Гослитиздат, Москва 1956, pp. 5–7.



military authorities requesting to be returned to the combat zone.

By the summer of 1942 Utkin was back at the Bryansk front as a special correspondent for “Pravda” and “Izvestiya”. He was in the heat of battle alongside the soldiers, while he wrote marching poems, many of which were set to music and sung at the front.

On November 13, 1944, while at the peak of his creativity, Utkin perished in a plane crash not far from Moscow while on his way back from an area where partisans were fighting the Nazi enemy<sup>9</sup>.

### Utkin’s Work in Research Literature

Although Utkin was a Jewish artist with a Jewish cultural background, he did not continue to develop his poetic career as a Jewish poet, and over the years became a Russian poet in every sense of the word — albeit one of Jewish ethnic descent.

The awakening of Jewish national identity, as described by Brian Horowitz and Alise Nakhimovsky in their monumental works, *Jewish Nationalism and Acculturation in 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Century Russia*<sup>10</sup> and *Russian-Jewish Literature and Identity*<sup>11</sup>, contributed to the preservation of awareness of Jewish national identity among Jewish youth close to the time of the revolution of October 1917, and even thereafter. But this national orientation described by Horowitz and Nakhimovsky was the opposite of that which developed among the Jews of the Soviet Union, including Isosif Utkin, after the 1917 Revolution, when masses of Jews embraced communism and renounced their Jewish identity. Nevertheless, the awakening of Jewish national identity delayed somewhat the erasure of the Jewish roots by the Jewish youth, even among those who eventually abandoned Judaism, such as Utkin. Preservation of Jewish identity until the period of the revolution can help to explain the deep Jewish background fashioned in Utkin’s Long Poem *The Tale of the Red-head Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaia, and Commissar Blok*.

Utkin’s abandonment of Jewish culture was one that could have been anticipated in the Soviet Union, both because of the

<sup>9</sup> Е. Евтушенко (ред.), *Строфы века. Антология русской поэзии*, Полифакт, Москва–Минск 1995, pp. 408–409; А. Саакянц, *Иосиф Уткин* (вступительная статья), in: И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*, Советский писатель, Москва–Ленинград 1966, pp. 5–40; *Советские поэты павшие на Великой Отечественной Войне*, Советский писатель, Ленинград 1965, p. 406; В. Коржев, *Иосиф Уткин* (введение), in: И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов*, Западно-Сибирское книжное изд-во, Новосибирск 1971, pp. 5–36.

<sup>10</sup> B. Horowitz, *Jewish Nationalism and Acculturation in 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Century Russia*, Slavica Publishers, Bloomington 2009, pp. 65–85.

<sup>11</sup> A. Nakhimovsky, *Russian-Jewish Literature and Identity*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992.

idealistic enthusiasm felt in light of the new government, and due to the social, political and economic pressure imposed upon Jewish writers and poets to forego their Jewish heritage. In any event, even at the beginning of his path, when Utkin had not yet cut himself off from his Jewish roots, he was never a deeply rooted Jewish author devoted to Jewish culture of the type described in the studies of the scholar of Yiddish literature, Gennady Estraiikh<sup>12</sup>. The eminent scholar of Soviet literature, Evgeny Dobrenko, holds that Utkin was a Russian and Russian-Soviet author in every respect. He mentions Utkin alongside such explicitly Soviet authors as Alexandr Zharov and Alexandr Bezymenskii<sup>13</sup>. He also mentions Utkin as one of the most popular authors, whose works were published in *Molodaya Gvardia* alongside works by Vladimir Mayakovsky, Mikhail Golodnii<sup>14</sup>, Nikolay Aseev<sup>15</sup>, Sergei Obradovich<sup>16</sup> and Eduard Bagritskii<sup>17</sup>. Evidently, Utkin had aspects that tended one way or the other. In this paper I will relate to this issue as well.

### Musicality of Utkin's Poetry

Iosif Utkin does not seem to have belonged to any of the contemporary innovative literary streams. Rather, one can trace a strong affinity of Utkin to classical Russian literature, in particular to the poets Mikhail Lermontov<sup>18</sup> and Pavel Vyasemsky<sup>19</sup>. Several lines from Vyasemsky's poetry appear as a refrain in Utkin's poem, which is similar to that of Vyasemsky, as follows:

*Еще Тройка*

Тройка мчится,  
тройка скачет...  
P. Vyasemsky

<sup>12</sup> See, for example, the insightful research by Gennady Estraiikh (*In Harness. Yiddish Writers' Romance with Communism...*). Even more mature Yiddish writers than Utkin were impressed by the Communist ideas and forced by the regime to abandon the Jewish life.

<sup>13</sup> E. Dobrenko, *The Making of the State Writer. Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*, trans. J.M. Savage, Stanford University Press, Stanford 2001, p. 23.

<sup>14</sup> Mikhail Golodnii (1903–1949) was a Russian poet of a Jewish descent.

<sup>15</sup> Nikolay Aseev (1889–1963) was a Soviet poet, Futurist, theatrical director.

<sup>16</sup> Sergei Obradovich (1892–1956) was a Russian and Soviet poet.

<sup>17</sup> Eduard Bagritskii (1895–1934) was an important Russian and Soviet poet of the Constructivist School. See: E. Dobrenko, *The Making of the State Writer...*, pp. 120–121.

<sup>18</sup> Mikhail Lermontov (1814–1841) is a supreme Russian Romantic writer and poet.

<sup>19</sup> Prince Pavel Vyazemsky (1820–1888) was a writer and historian of Russian literature, accountant of Alexander Pushkin.

Мчится тройка, скачет тройка,  
 Колокольчик под дугой  
 Разговаривает бойко.  
 Светит месяц молодой.  
 [...] Гармонист и запевала  
 Держит песню на ремне,  
 Эта песня побывала  
 И в станице и в Кремле.  
 [...] Как он близок, как понятен,  
 Как народ к нему привык,  
 Звонких песен, ярких пятен  
 Выразительный язык!  
 [...] Нет, не время нынче волку!  
 И, не тронув свежий наст,  
 Волк уходит втихомолку,  
 Русской песни сторонясь.  
 А она летит, лихая,  
 В белоснежные края,  
 Замирая, затихая,  
 Будто молодость моя...<sup>20</sup>

The poet and critic Ilya Selvinsky<sup>21</sup> praised this poem of Utkin, which he saw as continuing in the path of Pushkin<sup>22</sup>. Utkin himself constantly read Lermontov's poetry, related to images from his poetry in his own poems and, at the time of his death, a volume of Lermontov's poetry was found in his hand after his plane crashed. Utkin's poetry enjoyed positive reviews on the part of critics of Russian classical poetry,

Thus Utkin's *First Book of Poems* (1927) was noted by the cultural commissar Lunacharsky<sup>23</sup>, who wrote:

можно поздравить русскую литературу с появлением первых произведений Иосифа Уткина. [...] [Его] музыкальный стих. [...] гармонирует с идейным и эмоциональным содержанием фразы. [...] Уткину присущ чрезвычайно мягкий гуманизм, полный любовного отношения к людям. [...] Надо пожелать, чтобы блестящее начало, положенное первыми его произведениями, получило достойное продолжение<sup>24</sup>.

Utkin's approach to the rhyme and meter of classical Russian poetry was particularly well developed. He was likewise influ-

<sup>20</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*, Художественная литература, Москва 1961, pp. 163–164; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*. . . 1966, p. 197; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов*. . . , pp. 132–133.

<sup>21</sup> Ilya Sel'vinsky (1899–1968) was a Soviet prose writer, poet, and dramatist, the leader of the Soviet Constructivist movement.

<sup>22</sup> И. Сельвинский, *Поэзия Иосифа Уткина*, "Литературная газета", 2.12.1944, no 5 (1108), pp. 12–13.

<sup>23</sup> Anatoly Lunacharsky (1875–1933) was an art critic and a journalist.

<sup>24</sup> А. Луначарский, *Иосиф Уткин*, "Прожектор 22", 30.11.1925, pp. 12–18; переизд.: И. Уткин, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 2, Художественная литература, Москва 1964, pp. 348–354.

enced by Russian folklore, whose rhymes and meters he borrowed. The only contemporary poet by whom Utkin was influenced was Sergei Esenin<sup>25</sup>; it is possible that Esenin's authentic and powerful relation to Russian folklore<sup>26</sup> further strengthened Utkin's relation to his poetry. On the occasion of Esenin's tragic and premature death by suicide at the age of 30, Utkin wrote a special, melancholy poem the like of which he never wrote for any other poet:

*Слово Есенину*

Красивым, синеглазым  
Не просто умирать.  
Он пел, любил проказы,  
Стихи, село и мать...  
Нам всем дана отчизна  
И право жить и петь,  
И кроме права жизни —  
И право умереть.  
[...] Бунтующий и шалый,  
Ты выкипел до дна.  
Кому нужны бокалы,  
Бокалы без вина?..  
Кипит, цветет отчизна,  
Но ты не можешь петь!  
А кроме права жизни,  
Есть право умереть<sup>27</sup>.

The combination of influences from Russian classical poetry and Russian folklore, together with his brilliant fashioning of rhyme and meter, gave Utkin's poetry a uniquely musical quality and a striking chanson or ballad-like quality. Almost all of his lyric poems may be considered as songs. Thanks to their classic, simple Russian language and their lyric style; they were also extremely popular.

Many well-known composers, such as Mikhail Gnesin<sup>28</sup>, the founder of Jewish music in the Soviet Union, set some of Utkin's poems to music. Gnesin's collection *Jewish Songs* (1923–1926) consisted of five works, including music to Utkin's *Tale of the Red-*

<sup>25</sup> Sergei Esenin (1895–1925) was one of the most popular and well-known Russian lyrical poets of the 20th century. About Utkin's affinity to Esenin's poetry, see: А. Михайлов, *Владимир Маяковский (1893–1930)*, in: *История русской советской поэзии 1917–1941*, Наука, Ленинград 1983, p. 188.

<sup>26</sup> R. Lapidus, *Between Snow and Desert Heat — Russian Influences on Hebrew Literature: 1870–1970*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 2003, pp. 174–176.

<sup>27</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, p. 44–45; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 74.

<sup>28</sup> Mikhail Gnesin (1883–1957) was an important Russian composer and pedagogue. Jewish motifs can be heard in Gnesin's composition (1929), which include the vocal cycle *Tale of the Red-headed Motele* based on Utkin's poem (1925). Gnesin had been one of the founders of Jewish art music in Russia.

*headed Motele* (see below). This cycle is considered one of Gnesin's most important works. Vadim Kozin<sup>29</sup>, Alexandr Sukhanov<sup>30</sup>, Alexandr Vertinsky<sup>31</sup>, and Sergei Nikitin<sup>32</sup> also composed music and wrote romances to verses by Utkin<sup>33</sup>.

The composer Vitaly Gubarenko<sup>34</sup> composed a cycle of vocal music based upon Utkin's poems. Three of Gubarenko's nine romances written in 1962 were based on Utkin's poems: *Annushka*, *On the Way*, and *In the Carpathians* were all part of this cycle. a recording of a Kharkov concert preserved in the collection of Ukrainian National Radio begins with these romances.

*Annushka*, the most emotionally expressive romance in this cycle, articulates the main patriotic idea of the three songs discussed<sup>35</sup>:

*Народная песня (Аннушка)*

«Ну-ка, двери отвори:  
Кто стоит там у двери?»  
«Это нищий, Аннушка».  
[...]  
«Ну, так выйди за плетень:  
Почему такая тень?!»  
«Это ружья, Аннушка».  
[...]  
Это белые идут,  
Это красного введут,  
Это... муж твой, Аннушка...»<sup>36</sup>  
1939

The vocal score is constructed in the form of a dialogue between Annushka and an unseen interlocutor. The heroine's questions (first about a beggar who accidentally came to Annushka's home, then about groans heard coming from the river, and finally about the arrival of a White Army company dragging with them her captive husband) are followed by laconic responses with the formulaic lament: "It is a beggar, Annushka", "It is a swan, Annushka", etc. This compositional device creates the effect of a rondo, that com-

<sup>29</sup> Vadim Alekseevich Kozin (1905–1994) was a Russian popular singer, composer and poet.

<sup>30</sup> Alexandr Sukhanov (born in 1952) is a Russian composer and bard. Starting in 1969, Sukhanov began to compose tunes to his own poems, as well as those of such well-known Russian poets as Samuil Marshak, Alexandr Vertinsky, Alexandr Pushkin and Utkin.

<sup>31</sup> Alexandr Vertinsky (1889–1957) was a Russian poet, artist, singer, composer, cabaret artist, and actor.

<sup>32</sup> Sergei Nikitin (born in 1944) was a Russian composer and singer.

<sup>33</sup> On the musical qualities of Utkin's poetry, see: М. Светлов, *О поэте и друге*, вступительная статья in: И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*, Художественная Литература, Москва 1958, p. 5.

<sup>34</sup> Vitalii Gubarenko (1934–2000) was a Ukrainian composer.

<sup>35</sup> М. Светлов, *О поэте и друге* . . . , pp. 5–8.

<sup>36</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы* . . . , 1961, p. 160; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы* . . . , 1966, p. 191.

plicates the traditional romance structure and gradually increases the emotional tension of the scene.

Gubarenko's romance *On the Way*, from his cycle inspired by Utkin's poem *On the Way (Night and Snow and the Way is Long)*, highlights images of war. The music conveys a sense of broad spaces, houses covered with snow, columns of soldiers, wrecked fates, wounded souls, and distraught emotions. Amidst all these there emerges the atmosphere of a winter night with frozen air and the labored breathing of humans.

*В дороге*

Ночь и снег, и путь далёк;  
На снегу покатом  
Только тлеет уголёк  
Одинокой хаты.  
[...] Под полозьями скрипит  
Русской жизни сказка.  
...Поглядишь по сторонам –  
Только снег да лыжни.  
Но такая сказка нам  
Всей дорожке жизни!<sup>37</sup>

*In the Carpathians*, the third vocal miniature of Gubarenko, dramatizes the mournful tale of the news of a Cossack killed on the Austrian front brought to a hut in the Kuban. The emotional structure of this romance reflects the foreboding of the girl who loves the Cossack<sup>38</sup>. In the vocal performance of this song one can sense traces of the Trans-Carpathian folk music tradition<sup>39</sup>.

The striking and brilliant musicality of Utkin's poetry is characteristic of the movement which he created, a poetic school of one man, standing alongside the other literary movements that existed during the period of the Russian avant-garde.

### Utkin's Patriotic War Poetry

Iosif Utkin wrote a considerable amount of poetry on the subject of warfare, relating both to the Civil War in the young Soviet Union

<sup>37</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, p. 217; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 229.

<sup>38</sup> The poem was also published under the titles *Song to a Girl* and *Song*, see: Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, pp. 74–75.

<sup>39</sup> About the musical and vocal settings of the poetry of Utkin, see: І. Драч, Вокальна лірика Віталія Губаренка, "Наукові записки Тернопільського педуніверситету" (Серія мистецтвознавство) 1999, № 1, pp. 37–40; А. Лычагин, *Проблема літературного контекста і жанрових традицій в ліриці Іосифа Уткина 1920-1930-х років*, <https://www.dissercat.com/content/problema-literaturnogo-konteksta-i-zhanrovyykh-traditsii-v-lirike-iosifa-utkina-1920-1930-kh-> [10.09.2020].

(1917–23) between the Communists and the anti-Communists (the Reds and the Whites), and the Second World War of 1941–45 (i.e., the Second World War) between the Soviet Union and Nazi Germany<sup>40</sup>. Utkin was a Soviet patriot in heart and soul, deeply rooted in matters of public concern. Nevertheless, many of his poems focus upon the destiny of the individual combat soldier who found himself in a no-win situation without any chance of survival. The individual soldier stands alone against the forces of evil confronting him which are far beyond his ability to resist so that, in the final analysis, he is defeated thereby<sup>41</sup>.

Utkin's poetry portrays the Soviet man fighting on behalf of the lofty ideal of his beloved Soviet Motherland, forced to pay the ultimate personal price. But although he is killed by the mighty enemy, he does not betray his ideals. The following poem describes the torture and execution of a young Soviet soldier by the Japanese army within the framework of Japanese intervention in the Russian Civil War on the side of the anti-Communist forces during the years 1921–1923:

*Комсомольская Песня*

Мальчишку шлепнули в Иркутске.  
Ему семнадцать лет всего.  
[...] Над ним неделю измывался  
Японский офицер в тюрьме,  
[...] Ему японская «микада»  
Грозит, кричит: «Признайся сам!..»  
И били мальчика прикладом  
[...] Но комсомольцы  
На допросе  
Не трусят  
И не говорят!  
[...] Его ввели в тюремный двор.  
Но коммунисты  
На расстреле  
Не опускают в землю глаз!  
[...] И он погиб, судьбу приемля,  
[...] Обнявши землю,  
Которой мы не отдадим!<sup>42</sup>  
1934

The young Soviet soldier is all alone confronting the Japanese army. There is no chance that the Red Army will come to his help to

<sup>40</sup> Д. Фикс, *От составителя*, in: И. Уткин, *Избранная лирика*, Молодая гвардия, Москва 1968, pp. 3–4.

<sup>41</sup> On the individualistic tendency in Utkin's poetry, see: А. Михайлов, *Владимир Маяковский* . . . , p. 134.

<sup>42</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы* . . . , 1961, pp. 108–109; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы* . . . 1966, pp. 146–147; Е. Евтушенко (ed.), *Строфы века* . . . , p. 409; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов* . . . , pp. 102–103.

free him, and his numerous torturers are far more powerful than he is. Hence, he has no hope to survive and is helpless in face of his cruel fate. The power of his spirit is nevertheless stronger than his physical power, and by virtue of this he does not betray his patriotic ideals. Utkin portrays the figure of the almost mythological, utopian hero, presented as a superman, who stands alone against the entire world of evil<sup>43</sup>.

In his other patriotic poems, Utkin refines this individualistic approach even further. In his war poetry he foregoes dramatic portrayals of the acts of the individual and focuses upon his feelings, his thoughts, and his inner spiritual and experiential world upon finding himself being taken out to be executed — the peak of his isolation. For example, in the following:

*Расстрел*

И просто так —  
Без дальних слов —  
Как будто был и не был...  
За частоколами штыков  
Так тяжело смотреть на небо...  
[...] Могу и душу подарить —  
Вон там за следующей горкой...  
[...] И офицер спросил:  
«Готов?»  
Я сосчитал штыки невольно.  
Зачем им дюжина штыков?  
И одного вполне довольно...  
[...] «Т-т-т-оварищ... дай-ка закурить».  
«Подохнешь без махорки...»<sup>44</sup>

1924

Utkin is revealed in his war poetry as an ambivalent figure, torn between his dedication to the supreme goal of the collective and his individualistic temperament.

A special place in Utkin's war poetry is devoted to the soldier's mother. The figure of the mother serves as an alter-ego to the voice of the poem's narrator. She too becomes a soldier like himself, a figure both mother and soldier. She is more loyal and devoted to her soldier-son than the entire military of the Soviet Union. Even when the Red Army fails to stand by the side of the isolated soldier confronting the entire force of the enemy, his mother comes to his help and avenges him, waging war against the entire enemy army.

<sup>43</sup> А. Михайлов, *Владимир Маяковский*..., р. 390.

<sup>44</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*..., 1961, р. 23; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы*..., 1966, р. 52; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов*..., рр. 41–42.



There is no person in the entire universe who understands the heart of the soldier and identifies with him more than his mother. Thus, for example:

*Рассказ солдата*

[...] Далеко, в заснеженной Сибири,  
И меня ждала старуха мать.

[...] И пришли к ней как-то партизаны  
И сказали,  
Что повешен я.

[...] А под утро, валенки надвинув,  
В час, когда желтеет мгла,  
К офицерскому ушла овину —  
И овин, должно быть, подожгла.

[...] Шомполами в штабе офицерском  
Запороли мать мою!..<sup>45</sup>

1924

But even in those poems that focus upon the image of the mother, there is a certain ambivalence on the part of Utkin. The mother is the person who is most beloved and closest to the soldier; she is described as the only true and reliable person upon the earth; it is to her that he lifts his eyes in times of trouble and to whom he cries out in times of danger. Nevertheless, she does not understand him, his inner world, or the situation in which he finds himself. Indeed, it seems that there is no person who is more alien and distant to the soldier than his own mother, as follows from the following poem:

*Песня о матери*

Вошел и сказал:  
«Как видишь, я цел,  
Взять не сумели  
Враги на прицел.  
[...] И снова пришел я,  
Родная, домой. [...]!»  
И орден  
Пылал у него на груди.  
[...] И больно сказала  
Седая мать:  
«Мой милый,

<sup>45</sup> First published in the journal "Огонек" 1924, no. 42, pp. 1–2, under the title *Рассказ партизана*; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, pp. 21–22; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 51; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов...*, 1971, pp. 39–40.

[...] Но больше боялась  
За совесть твою.  
Скажи:  
Человеком  
На фронте ты был?..»  
И глухо сказал он:  
«Семнадцать убил...»  
[...] И молча солдат  
Ступил за порог,  
[...] И орден...  
Дрожал у него на груди.  
Ах, бедная мать!  
Ах, добрая мать!  
Кого нам любить?  
Кого проклинать?<sup>46</sup>  
1924

The figure of the mother and her memory is an open, bleeding wound in the heart of the Soviet soldier with whom Utkin identifies. Her image, imprinted deep in the poet's heart, is the source of the existential ambivalence in his poetry. The complex relationship between the soldier and his mother, which combines devotion and identification to death alongside alienation, is the deepest fault-line in Utkin's poetry.

Nevertheless, in his war poetry it difficult for Utkin to refrain from relating to events involving numerous people, such as groups of soldiers, and not just to isolated individuals. In such poems, Utkin often describes landscapes with human characteristics, turning them into national, social and political symbols. The following is a propaganda poem describing an innocent and miserable Russian village attacked by a platoon of vicious soldiers of the White Army, opposed to the just Communist Red Army:

*Налет*

[...] И псом испуганным в снегу  
Корежилась деревня.  
Полковник вырос над лукой:  
«Закладывай патроны!»  
И каждый скованной рукой  
Тугой курок потрогал.  
И застонал оконный звон!  
Обезумевший вдрызг,  
Всю ночь казачий конный взвод  
Дырявил шкуры изб.  
И никогда, как в тот восход,  
Под розовевшим небом

<sup>46</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, pp. 53–54.

У проруби багровый лед  
Таким багровым не был...<sup>47</sup>  
[...] На дыбе дымного огня  
Шаталась деревня...<sup>48</sup>

1924

Utkin's poems about the Civil War in Russia differ from those devoted to the Second World War. In the poetry about the Civil War, he expresses his sadness in face of the death of the individual soldier, whereas in his poetry about the Second World War there is no room for sadness. Instead there are fury and shock in face of the abominations, and a call for vengeance that allows no respite. The poems of the Second World War are decisive, forceful, and more poignant than those of the Civil War. These are also songs of battle, each one of which could serve as an anthem, as a symbol of struggle to the last drop of blood of the Soviet people.

Utkin's tendency to focus upon the figure of a single unfortunate and helpless individual, forced to unsuccessfully confront the enormous powers of evil, thousands of times stronger than himself, is further accentuated in his poems of war<sup>49</sup>. In these poems, Utkin concentrates upon the acts of his heroes or the things done to them, as in the following description of a girl who was killed. He foregoes portraying the inner world of the hero, which is utterly negligible in light of the external events which are far worse:

*Я видел девочку убитую*

Я видел девочку убитую,  
[...] Казалось, девочка спала.  
[...] Как будто что-то ждал ребенок...  
Спроси, чего ждала она?  
Она ждала, товарищ, вести,  
Тобою вырванной в бою, —  
О страшной, беспощадной мести  
За смерть невинную свою!<sup>50</sup>

1941

In the poems of the Second World War one can likewise see Utkin's manner of attributing human characteristics to scenery and

<sup>47</sup> Because the wounded village dwellers, who supported Communists, were thrown through a hole in the ice into the icy water and drowned by the anti-Communist forces.

<sup>48</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1961, pp. 25–26; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1966, p. 53; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов...* 1971, p. 43.

<sup>49</sup> W. Kasack, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, РИК Культура, Москва 1996, p. 432.

<sup>50</sup> First published under the title *To a Red Army Soldier*; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1961, p. 202; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1966, pp. 208–209; *До последнего дыхания. Стихи советских поэтов, павших в Великой Отечественной войне*, Правда, Москва 1985, p. 312. See also another poem written in this spirit: *ibid.*, 315–316.

to places, turning them into patriotic symbols. Every river, every town and every Russian village participates in this life-and-death struggle against the Nazis<sup>51</sup>. Among the villages and scenery, too, the war arouses supreme, supernatural forces for battle against the accursed Nazis. It would thus seem that the wild, intense longing to repel the Nazis gave Utkin wings, transformed him into a creature with superhuman powers, changed his life permanently, and ultimately led to his death in the crash of his combat plane.

**The Yiddish and Hebrew Subtext of Utkin's Long Poem  
*The Tale of the Red-head Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaia,  
and Commissar Blokh***

Utkin not only distanced himself from the avant-garde movements which were current in the literature of the period during which he took shape as a poet, but also avoided Jewish subjects in his poetry. He only related to the subject of Jews and Judaism by way of parody and mockery.

In 1925, when Iosif Utkin was 22 years old, he wrote the poem known by the name *The Tale of the Red-head Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaiah, and Commissar Blokh*. This lengthy poem brought about a revolution in Russian literature in general and in Russian-Jewish literature in particular. The hero of the poem is a redheaded Jewish youth named Motele, whose parents were murdered in one of the pogroms, leaving him an orphan. Motele lived in a Jewish village, or *shteitl*, was a simple young man unlearned in the secrets of the Talmud or in any traditional Jewish mysticism. He was very poor, and worked as an apprentice tailor who with difficulty eked out a meager living. Motele's socio-economic situation was distressing; he had no hopes for the future, and on the face of it seemed destined to struggle his entire life merely in order to survive. To Motele's frustration, disappointment and depression, a personal insult was added: he was in love with Riva, daughter of the wealthy Rabbi Isaia, who represents the class of capitalistic Jews during the period prior to the Communist revolution. But a match between Motele and Riva was unthinkable, because her father related to Motele in a mean and condescending way and could not agree to the marriage of his spoiled and finicky daughter to an impoverished man of his like.

<sup>51</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, р. 242; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, р. 234; *Священная война. Стихи о Великой Отечественной войне*, ред. С. Наровчатова, Я. Хелемский, Художественная литература, Москва 1966, р. 700; *Великая Отечественная. Стихотворения и поэмы*, ред. С. Наровчатова, Я. Хелемский, Художественная литература, Москва 1970, 2 тт., pp. 406–407.

Upon the outbreak of the Communist revolution, everything was turned upside down: the wealthy Rabbi Isaia lost all his money and was left with naught but to pray for the failure of Communism, a hope lacking in any chance of being realized, as the Communists become stronger all the time. All of the earlier social arrangements had changed: the harsh official responsible for all public matters, Mr. Inspector, loses his office. Rabbi Isaia, who in the past had imposed his fear on everybody, dies, while Motele, the formerly destitute and miserable tailor, ascends to the position of a high-level official, makes decisions, and people seek him out whenever they need something.

The poem is written as a parody of the old life in the *shteitl*, the Jewish village, presenting the parochial Jewish characters in ridiculous and grotesque fashion, making mocking use of Yiddish phrases written in Russian transcription, so that the Russian reader may understand it. The following is a fragment of this lengthy poem:

*Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе,  
раввине Исае и комиссаре Блох*

И маленький рыжий Мотэле  
Работал  
За двоих.  
[...] сделали —  
Портным.  
[...] Мотэле мечтает о курице,  
А инспектор  
Курицу ест.  
[...] Вот: Мотэле любит Риву,  
Но... у Ривы  
Отец — раввин.  
А раввин говорит часто,  
И всегда об одном:  
— «Ей надо  
[...] большой  
Дом».  
[...] у Мотэле всё, что большое,  
Так это только  
Нос.  
[...] И у Мотэле  
Была мама,  
Старая еврейская мать.  
[...] Всего...  
Два...  
Погрома...  
И Мотэле стал  
Сирота.  
[...] Этот день был таким новым,

Молодым, как заря!  
Первый раз тогда в Кишинёве  
Пели не про царя!  
[...] И кто-то  
Крепко  
Сшил  
Тахрихим  
Николаю!  
[...] На вокзал  
По улице  
Прошёл  
Отряд...  
Но не к этому  
Доводы,  
Главное (чтоб он сдох!)  
В отряде  
С могоендовидом.  
Мотька  
Блох!  
[...] И от нас  
До бога,  
Как от бога  
До нас.

[...] Что может дать  
Слепой,  
Когда  
Комиссаром  
Какой-то  
Портной?  
[...] А Мотэле?  
Вы не смейтесь,  
Тоже не пустяк:  
Мотэле выбрил пейсы,  
Снял лапсердак.  
[...] Инспектор не о себе молится  
О других.  
[...] Дай бог сгореть Советам,  
Провалиться депутатам...  
[...] Выпрями то,  
Что смято...  
[...] Тот, кто попробовал птицы,  
Мясо не очень ест.  
Мудрый раввин Исаяя  
[...] выглядит всё-таки плохо:  
Щукой на мели...  
— Мне к комиссару Блоху...—  
Его провели.  
[...] — До вас небольшое дельце,  
Товарищ комиссар.  
[...] Вы — мужчина красивый,  
Скажемте:  
Зять как зять.  
Так почему моей Ривы

Вам бы  
Не взять?  
[...] Инспектор сидит и колет  
«Текущие дела».  
И... он мечтает — не больше  
(Что же осталось ему?),  
Как бы попасть  
В Польшу  
И не попасть  
В тюрьму...  
[...] Вот Мотэле —  
[...] Сидит в сердитом  
Кабинете.  
Сидит как первый человек.  
[...] И если новым  
Срок пришёл,  
То, значит, старым —  
Время смерти!  
[...] Пусть по-новому, Исаяя,  
Стол тебе послужит.  
А потом — к иному краю.  
В рай, конечно, не иначе...  
[...] И если новым  
Срок пришёл,  
То, значит, старым —  
Время смерти...  
[...] Фэртиг...

[...] Инспектору  
Нужно Польшу,  
Портному —  
Россия.  
[...] Милая, светлая родина,  
Свободная родина!  
[...] И Мотэле  
Не уедет,  
И даже  
В Америку.  
[...] И пусть он — не комиссаром,  
Достаточно —  
Че-ло-ве-ком!<sup>52</sup>

1924–1925, Irkutsk–Moscow

Russian scholars who studied this lengthy poem noted that Utkin mocks the Russian speech characteristic of the village Jews. According to them, Utkin imitates their Russian speech, which includes many errors in Russian and fragments of odd Yiddish expressions, thereby creating ludicrous figures. These characters are not au-

<sup>52</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1961, pp. 296–321; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...* 1966, pp. 267–287; И. Уткин, *Стихи 1924–1944 годов...* 1971, pp. 161–183. Е. Евтушенко (ed.), *Строфы века...*, 409–410.

thentic representations of the village Jews as they were in reality, but rather are consistent with the caricatures of Jews that were accepted in the Russian environment<sup>53</sup>. In other words, Utkin does not describe authentic Jews, but rather depicts the images of Jews that were accepted in the anti-Semitic anecdotes of the Russian milieu.

But these Russian or Russian-Jewish scholars such as Ilia Selvin-sly who related to Utkin's lengthy poem were unfamiliar with the Jewish sources and with the traditional Jewish way-of-life, and hence did not realize the full degree of Utkin's playing to his Russian audience. For example, in Utkin's description of what happens in the home of Rabbi Isaia upon his death: the body of the deceased is placed upon the dining table in the house, and candles are lit alongside it. This is, however, an explicitly Russian Orthodox custom and not a Jewish custom at all. The Jews place the body of the deceased upon a sheet or a blanket upon the bed and do not light candles around it. Utkin describes the scene of the funeral in a strange and artificial manner in order to bring it closer to his Russian readers and to represent the Jewish customs as if they were identical to those familiar to them from their own Russian milieu, even when these descriptions are alien and foreign to the Jewish world. Utkin panders to his Russian readers, not only by including errors in Russian speech and fragments of Yiddish expressions in his characters' conversation, but also by depicting religious customs taken from the Russian Orthodox milieu as if they were characteristic of Jewish life as well, even though Utkin certainly knew that this was not the case.

But over and beyond Utkin's mocking of his Jewish figures and his pandering to the world of Russian culture and literature, one sees in this lengthy poem a warm, sentimental, and authentic relation towards the very Jewish environment that it mocks. Utkin incorporates authentic Jewish expressions in the discourse of the narrator — and not only in that of his principles — without mocking them, but as an integral part of the flow of his discourse.

Thus, this lengthy poem is filled with Yiddish expressions, incorporated therein in translation to Russian, including such expressions as the following:

И от нас  
До бога,  
Как от бога  
До нас<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> З. Паперный, *Поэзия любви и мужества*, in: И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, pp. 7–8.

<sup>54</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, p. 306; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 275.



This is a Yiddish folk expression, which in the original goes as follows: *Fun der Gott azoi fil fun unz tzum Gott*<sup>55</sup>, which means something like the following: the world follows its own path, and God doesn't help. This expression is incorporated within the course of the text of the author himself, and functions as part of his descriptions of what is taking place in the Jewish village.

We should also take note of the following idiom appearing in the text said by the narrator:

Тот, кто попробовал птицы,  
Мясо не очень ест<sup>56</sup>.

This is an inverted corruption of the Yiddish expression: "He who has tasted beef won't want to eat chicken"—meaning, once a person has gotten used to good and luxurious things (referring here to the wealthy Rabbi Isaia, as described by Utkin), he will not agree to become accustomed to things of a lower caliber, such as are used by poor people.

Utkin's text also includes Yiddish curses that appear without any need for interpretation or commentary. Thus: "May God burn up the Soviets". This is a literal translation of a Yiddish curse, whose meaning is self-evident.

Apart from those Yiddish expressions and idioms that are openly incorporated within the text, there are also fragments or allusions to idioms and phrases taken from the Hebrew, such as the following:

[Бог] Выпрями то,  
Что смято...<sup>57</sup>

This expression is taken from the Bible, Isaiah 40: 3–4: "...make straight in the desert a highway for our God. Every valley shall be exalted and every mountain and hill shall be made low; and the crooked shall be made straight and the rough places plain"<sup>58</sup>.

The origin of this phrase in the book of Isaiah also explains the source of the name of the character, Rabbi Isaia, that appears in this lengthy poem.

To summarize: while Utkin mocks the figures of his heroes as described in his poem, he also makes use of idioms whose source lies in Yiddish and in traditional Jewish sources. Utkin's attitude

<sup>55</sup> In Yiddish: פון דער גאט אזוי פיל פון אונז צום גאט

<sup>56</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, p. 312; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 280.

<sup>57</sup> И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1961, p. 310; И. Уткин, *Стихотворения и поэмы...*, 1966, p. 278.

<sup>58</sup> In Hebrew: כל-גיא, יינשא, וכל-הר וגבעה, ישפלו, והיה העקוב למישור, והרכסים לבקעה

towards Judaism is ambivalent, involving mockery and imitation alongside authentic love. Utkin is revealed in this lengthy poem, not only as a Jew who has left the miserable and stifling Jewish ghetto in order to join the great Soviet Communist revolution, but also as an authentic, deeply-rooted Jew, who knows well the sources of Judaism. Moreover: his extensive use of traditional Yiddish and Hebrew sources may well be rooted in the fact that these sources were an integral part of Utkin's language, as against Russian, with which he had certain difficulties; at the time of writing this lengthy poem, he was still a beginning poet, and this was among his earliest works.

### Conclusion

To date, Utkin's poetry has not been sufficiently studied by scholars, and many significant and interesting aspects of it remain unknown. In the present paper, I have related to four aspects of his poetry: its musicality, his war and patriotic poetry, Jewish elements in his poetry, and his attitude towards women as expressed in his poetry. But Utkin's poetry is not fully encompassed by these aspects alone, and it would be worthwhile as well to study its genre aspects, folkloristic elements therein, his use of symbolism, and particular subjects within his poetry, such as his descriptions of scenery and nature as well as descriptions of various crafts and professions.

One may distinguish three distinct periods in Utkin's work. The first is that of the young Utkin, who has just now entered into the area of Russian poetry. In his writings from this period it is possible to discern Jewish elements, Yiddish folk expressions, and allusions to verses from the Hebrew Bible. It was during this period that he wrote *The Tale of the Red-headed Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaia and Commissar Blokh*. The second period was that during in which Utkin attempted to become a Soviet author in heart and soul. During this period he wrote Soviet propaganda poems, which were not that successful. The third period was that of Utkin's mature poetry. During this period he wrote lyrical poems that speak of what was happening within his heart. The poet himself is depicted as a sensitive and vulnerable person, who longs for his beloved and for his home and who suffers heartbreak for one or another reason. During this period Utkin wrote his most passionate, poems that captivate the soul.

While Utkin's poetry is not marked by philosophical depth, it is nevertheless incomparably beloved and pleasant to the Russian

ear. Through his poetry he created an enchanted world, which first and foremost exposed his extraordinary and brilliant artistic talent. But more than it expressed his personal feelings, his poetry articulated the spirit of the time, a time of a great and romantic belief in the justice of Communism, a hope that was disappointed upon the conclusion of the Second World War and the beginning of the Stalinist anti-Semitic persecutions. This period later became known as the “black years of Soviet Jewry”<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Ye. Gilboa, *The Black Years of Soviet Jewry, 1939–1953*, trans. from the Hebrew by Y. Shachter, D. Ben-Abba, Little, Brown and Company, Boston–Toronto 1971.



KONRAD WOJTYŁA

Uniwersytet Szczeciński



ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4332-8500>

## Wojczek — Cwietajewa. Przekłete pokrewieństwo

Wojczek — Cwietajewa. Cursed propinquity

**Abstract:** The article describes previously unknown intertextual relationships and kinships between Marina Tsvetaeva and Rafał Wojczek. The author reveals analogies in both the biographical and the textual spheres. The first one contains the existential and ideological problems as well as myth-forming aspects focusing on the fact of suicidal death (of both authors), the second one the thematization, organizing poetic statements and identical formal resolutions. The figures of “the Negro” and “the Jew” come to the fore as well as the issues centered around the anti-aesthetic categories: guilt and punishment, life and death, sacrum and profanum.

**Keywords:** Tsvetaeva, Wojczek, intertextual relationships, kinship, philosophy of the Other (Levinas)

Воячек — Цветаева. Проклятое родство

**Резюме:** В статье описаны ранние неизвестные интертекстуальные отношения и родство между Мариной Цветаевой и Рафалом Воячком. Автор указывает на аналогии как в биографической, так и в текстовой сферах. Первая из них охватывает экзистенциальные и мировоззренческие проблемы, а также мифотворческие аспекты с упором на факт самоубийственной смерти (обоих авторов). Вторая — тематизацию, организацию поэтического высказывания и формальные приемы. На первом плане стоят фигуры „негра” и „еврея”, а также вопросы касающиеся противоположных категорий: вина и наказание, жизнь и смерть, *sacrum* и *profanum*.

**Ключевые слова:** Цветаева, Воячек, интертекстуальные отношения, родство, философия Другого (Левинас)

Gérard Genette dowodził, że jeden tekst może w niesko czono c czytac inny tekst, bowiem każdy utwór literacki posiada niekończące się referencje intertekstualne<sup>1</sup>. Zasada ta działa w obu kierunkach, zatem istotne jest wskazanie pre-tekstu — dzieła, które uznamy za pierwotne i tekstów, które naśladowajac je, bądź przekształcajac,

<sup>1</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Str zyński, A. Milecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2014.

do niego się odwołują. Aby tę koncepcję zastosować w wypadku poezji Mariny Cwietajewej i Rafała Wojaczka, konieczne są zastrzeżenia. Po pierwsze, wskazanie dzieła (własności), do którego ten drugi intencjonalnie nawiązuje, nie wiąże się z koniecznością zdefiniowania jego utworów jako literatury drugiego stopnia (predykatu). Po wtóre, ustalenie zasady korespondencji pretekstu z tekstem, np. w kategoriach dialogiczności, nie zaś naśladownictwa (dalekie konteksty dopuszczają możliwość falsyfikacji). Dochodzenie komparatystyczne, wykazujące pokrewieństwo utworów autora *Sezonu* z innymi tekstami, wydaje się zasadne, a dotychczasowa lista odwołań domaga się uzupełnień.

Badacze deszyfrujący intertekstualne powiązania poezji Wojaczka pominęli twórczość Cwietajewej — jedynej kobiety (płeć jest znacząca) w konstelacji pisarzy, do których polski poeta świadomie nawiązuje. Byłby to zarazem kolejny imperatywny argument uzasadniający rozszerzenie sfery wpływów o istotne dzieło z rosyjskiej przestrzeni kulturowej<sup>2</sup>, w autorce pozwalający widzieć zaś „obcą krewną”. Analizując tę koincydencję w kontekście „problemu uniwersaliów” Ludwiga Wittgensteina, chodziłoby — jak pisał Paweł Rojek — o „identyczność tego, co na pozór różne i różnicowanie tego, co na pozór identyczne”<sup>3</sup>. Odwołując się do koncepcji podobieństwa rodzinnego nakreśliam zatem elementy spokrewnione — zachodzące na siebie bądź krzyżujące się ze sobą. Związki te nie wynikają z prostych zapożyczeń czy cytatów, ale właśnie pokrewieństw<sup>4</sup>. Koincydencje ujawniają się tak w sferze biograficznej, jak tekstualnej. W pierwszej mieszczą się problematyki egzystencjalno-światopoglądowe oraz aspekty mitotwórcze koncentrujące się wokół samobójczej śmierci obojga autorów i prefiguracji tychże śmierci, w drugiej tematyzacja, organizacja wypowiedzi poetyckiej z uwzględnieniem tożsamych rozwiązań formalnych, motywów czy figur.

O tym, że należy wpisać Cwietajewą w krąg intertekstualnych odniesień w poezji Wojaczka, przekonywał sam poeta, a ściślej

<sup>2</sup> W dotychczasowej recepcji poezji Wojaczka wskazywano głównie na związki z dziełem Fiodora Dostojewskiego, incydentalnie zaś na twórczość Siergieja Jesienina, Lwa Tołstoja, Walentina Katajewa, Nikołaja Gogola, Borisa Pasternaka czy Wielimira Chlebnikowa. Ich utwory — jak wynika z relacji biograficznych — Wojacek znał. Cenił też rosyjskich bardów: Władimira Wysockiego i Bułata Okudźawę. Jesienin i Tołstoj pojawiają się imiennie w wierszach, o Aleksandrze Wertyńskim czytamy zaś w *Dzienniku dla Teresy*. Bezpośrednią aluzją do *Notatek z podziemia* — o czym pisał Romuald Cudak — jest z kolei wiersz *Zapis z podziemia*. W analizie problematyki religijnej pomocna jest też filozofia Nikołaja Bierdiajewa i Lwa Szestowa. Zob. R. Cudak, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

<sup>3</sup> P. Rojek, *Podobieństwa rodzinne i konkretne uniwersalia*, „Filozofia Nauki” 2007, nr 1, s. 92.

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 92.

rzecz ujmując jego teczka formatu A4 (mieszcząca teksty prozatorskie z lat 1966–1970), zdeponowana w Bibliotece Ossolineum<sup>5</sup>. Na stronie tytułowej autor wykaligrafował imię i nazwisko oraz ironiczny epigraf: „BARDZO ZŁA PROZA”. W miejscu centralnym, zarezerwowanym na opis portfolio: „NA TYM NAJBARDZIEJ CHRZEŚCIJAŃSKIM / ZE ŚWIATÓW / **POECI SĄ ŻYDAMI**”. U dołu karty tytułowej powtórzył wyimek z *Poematu kresu* już bez podziału na wersy: „Na tym najbardziej chrześcijańskim ze światów poeci są Żydami” wskazując autorstwo przywołanego cytatu: „Maryna Cwietajewa”. Znamienne, że na okładce widnieje również wypis z wiersza *Patmos* Friedricha Hölderlina: „aby to, co istnieje było dobrze wyłożone”<sup>6</sup>. Dość wspomnieć, że fraza z *Hyperiona*: „Liebster, Dich wundert die Rede? Alle Scheidenden reden wie Trunkene und nehmen sich festlich” (w oryginale „nehmen gerne sich festlich”<sup>7</sup>) stanowi motto *Poematu góry* rosyjskiej poetki.

Oryginalna fraza Cwietajewej brzmi:

Втаптываю! За Давидов щит —  
 Месты! — В месиво тел!  
 Не упоительно ли, что жид  
 Жить — не захотел?!  
 Гетто избранничеств! Вал и ров.  
 По — щады не жди!  
 В сём христианнейшем из миров  
 Поэты — жидаы!<sup>8</sup>

Wersja przywołana przez Wojaczka różni się od polskojęzycznych przekładów. U Seweryna Pollaka czytamy: „W tym najbardziej z chrześcijańskim ze światów / Poeci — to żydostwo!”<sup>9</sup>, Joanna Salamon z kolei — co odnotowywała Anna Piwkowska — proponowała taki wariant frazy: „W tym najbardziej chrześcijańskim ze światów / Poeci — to Żydzi!”<sup>10</sup>. Tłumacze spotykali się dopiero w wersji finałowym fragmencie (inwencja językowa, ale i odstępstwa translatorskie ujawniają się na przestrzeni całego utworu), przy czym wariant pierwszy i chronologicznie starszy: „żydostwo” jest podwójnie wykluczający: rzeczownik określający

<sup>5</sup> Teczka z sygnaturą 18298/II jest częścią „Archiwum Rafała Wojaczka”. Zob. *Inwentarz Rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, tom XVIII, Rękopisy 17946–18299, H. Kulesza, E. Ostromecka (oprac.), W. Sonnak (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 245–246.

<sup>6</sup> F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, przeł. M. Jastrun, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

<sup>7</sup> F. Hölderlin, *Sämtliche Gedichte und Hyperion*, Herausgegeben von J. Schmidt, Leipzig: Insel-Verlag 1999.

<sup>8</sup> M. Цветаева, *Поэма конца*, издательство Терра, «Книжная Лавка — РТР», 1997; www.libking.ru [12.06.2020].

<sup>9</sup> M. Cwietajewa, *Poezje*, oprac. i wstęp S. Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 222.

<sup>10</sup> A. Piwkowska, *Wykłada. Poezja i miłość Mariny Cwietajewej*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 125.

przynależność do określonego kręgu kulturowego i wiązana z nim sygnatura bycia poetą są nacechowane pejoratywnie. Słowo „жиды” (mała litera!), w odróżnieniu od języka polskiego, ma w języku rosyjskim jednoznacznie negatywne znaczenie. Jego antysemicki wydźwięk widoczny jest w zestawieniu z rosyjskim słowem „еврей”, niemającym takiego. Osobną kwestią pozostaje rozstrzygnięcie semantyki wyrazu, którą daje się rozpatrywać zarówno w kontekście narodowościowym, jak i religijnym.

Wojacek dokonał samodzielnie przekładu albo nieuważnie — na korzyść pomyłki — przepisał cytat. Zważywszy na fakt, że w jego bibliotece zachował się egzemplarz powieści *Воскресение* (*Zmartwychwstanie*) Lwa Tołstoja<sup>11</sup>, można założyć, że i wiersze Cwietajewej czytał w oryginale. W jakim stopniu posługiwał się językiem (twierdził, że nie ma z rosyjskim problemów<sup>12</sup>) i jak trafił na *Poemat kresu* (*Поэма Конца*) z 1924 roku<sup>13</sup>, nie sposób dziś rozstrzygnąć. Według Stanisława Srokowskiego, tłumaczącego w latach 60. XX wieku m.in. utwory Andrieja Wozniesińskiego i Wiktora Sosnory, autor *Innej bajki* „dopytywał o różne zjawiska w literaturze rosyjskiej” i sam „próbował tłumaczyć”<sup>14</sup>.

Mniej spekulatywna wersja<sup>15</sup> zakłada, że Wojacek poznał twórczość Cwietajewej w 1968 roku z tomu w opracowaniu Pollaka. *Wierszy z Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*<sup>16</sup>, tym bardziej tłumaczeń Salamon z 1977 roku<sup>17</sup>, znać już nie mógł (wykluczam, że sięgał po przekłady, które pojawiały się przed

<sup>11</sup> Л.Н. Толстой, *Воскресение*, Государственное издательство художественной литературы, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1963. Egzemplarz („l.1964”) z autografem Wojaczka znajduje się w zbiorach Instytutu Mikołowskiego.

<sup>12</sup> „Inne języki, jak angielski czy rosyjski, nie sprawiają mi większych trudności” — R. Wojacek, *Listy miłosne i nie*, S. Bereś (wstęp, red.), D. Cichoń (współpr. red.), Warstwy, Wrocław 2019, s. 365.

<sup>13</sup> Zob. E. Айзенштейн (red.), *Воздух над шелком: Неизвестное о Цветаевой: стихи, рукописи, тайны, факты, гипотезы*, Москва 2014.

<sup>14</sup> S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowiec, *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 235.

<sup>15</sup> Z ustaleń Swietłany Astrikowej-Makarenko wynika, że wiersze Cwietajewej pojawiają się w szerokim obiegu dopiero od października 1956 roku. Najpierw w almanachu „День поэзии” i w zbiorze „Литературная Москва” wraz z wprowadzeniem Ilji Erenburga. W 1961 roku w „Тарусских страницах” opublikowano dużą partię wierszy oraz prozę *Кирилловна*, która po kilku dniach od wydania stała się białym krukiem. W tym samym roku opublikowano wybór wierszy w opracowaniu Włodzimierza Orłowa, 4 lata później zaś tzw. „niebieski tom” w serii „Библиотека поэта”. Utwory Cwietajewej można było przeczytać w 1966 roku w periodyku „Дон” oraz na łamach czasopisma „Литературная Армения”. Rok później ukazała się książka z jej tłumaczeniami *Просто сердце і Мой Пушкин*. Zob. С. Астрикова-Макаренко, *Марина Цветаева. Неплenny дух. Корсиканский жасмин. Легенды. Факты. Документы*, 2018 [brak informacji o miejscu wydania].

<sup>16</sup> W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński, *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880-1967*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, t. 1–2.

<sup>17</sup> M. Cwietajewa, *Wybór wierszy*, wyb. przekł. i postł. J. Salamon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

wojną<sup>18</sup>). Po śmierci autora *Którego nie było* ukazywały się głównie wybory z wyborów, bowiem — na co zwracał uwagę Zbigniew Dmitroca — w dorobku Cwietajewej nie brakuje utworów pozostających „poza granicą przekładalności”<sup>19</sup>. Problemy translacyjne wynikają z niemożliwości pełnego wglądu w jej twórczość, a przede wszystkim zrozumienia skomplikowanego „systemu środków i stosunków syntaktycznych”, który bazuje na „tendencji do tworzenia struktur nominalnych — systemu idioskładni. Słowo z konieczności jest członem określonych kompleksów strukturalnych — grup wyrazowych, zdań, tekstów poetyckich”<sup>20</sup>. Jak precyzowała Elena Janczuk:

System idiosyntaktyczny Cwietajewej w dużo większym stopniu przyczynia się do kreowania strony akustyczno-prozodyjnej w tekstach lirycznych — udostępnia bowiem swoje realne lub potencjalne środki do tworzenia lub podtrzymania takich związków oraz stosunków gramatycznych i semantycznych, których wytłumaczenia trudno by szukać w normach stosowanych w języku naturalnym. [...] Poetycka innowacja polega tu nie na wykorzystaniu czystego dźwięku, choćby i fragmentarycznego, pokawałkowanego na fonemy, a na wykorzystaniu dźwięku-znaczenia, czyli, w ostatecznym rozrachunku, na stworzeniu graficznego zapisu o charakterze znaczeniowo-dźwiękowej „formuły”<sup>21</sup>.

Przyjęta przez rosyjską poetkę strategia pozwalała na „uzależnienie tego, co życiowe, od tego, co językowe; na przeżycie i krystalizację tego, co życiowe, poprzez wypowiedzenie (artykulację) życia w słowach”<sup>22</sup>. Zatarcie granic miało wpływ na postrzeganie egzystencji jako takiej: „Życie to miejsce, gdzie nie można żyć: / To ży-dowskie dzielnice... / [...] Bo dla każdego, kto nie jest łotrem, / Życie -- to po-grom żydowski”<sup>23</sup>. Skoro styl jest bytem — jak sądziła Cwietajewa — to ustalenie, gdzie kończy się egzystencja a zaczyna poezja (i odwrotnie) jest niemożliwe: „twórczość stała się życiem, a życie — twórczością”<sup>24</sup>. Z podobnym rozróżnieniem miewamy kłopot w przypadku Wojaczka. W jednym z listów tłumaczył: „Piszę, by żyć. Nic więcej, tylko żyć!”<sup>25</sup>. Zdanie

<sup>18</sup> Pierwszy wiersz Cwietajewej opublikowano w Polsce w 1922 roku w przekładzie Wacława Denhoffa-Czarnockiego w gazecie „Za Swobodę!”. Kolejne, w tłumaczeniu Salomei Galewskiej, ukazały się w antologii *Nowa poezja rosyjska*. Następne prezentowano na łamach „Kamieny”, a ich autorem był Kazimierz Andrzej Jaworski. Przed wojną jeden przekład ogłosił Józef Czechowicz.

<sup>19</sup> M. Cwietajewa, *Hardość i słabość*, wyb. i przeł. Z. Dmitroca, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2017.

<sup>20</sup> M. Janczuk, *Język poetycki Mariny Cwietajewej. Gra słów i sensów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 47.

<sup>21</sup> Tamże, s. 60 i 63.

<sup>22</sup> Tamże, s. 26.

<sup>23</sup> M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 221.

<sup>24</sup> E. Janczuk, *Język poetycki Mariny Cwietajewej...*, s. 43.

<sup>25</sup> R. Wojacek, *Listy miłosne i nie...*, s. 204.



to, podobnie przekonanie poety, ewoluowało, rozgałęziając się na dwa potencjalne nurty: pisać, by już nie żyć, bądź przewrotne: nie pisać, bowiem już nie żyję. Redukcja sensów i sprowadzenie ich do poziomu autoterapeutycznych eksperymentów, a w ślad za tym operacji na osobowości autora, kategorycznie wykluczałoby to, co tekstualne. Przed taką pokusą przestrzegał Romuald Cudak dowodząc, że wiersze Wojaczka musiałyby być traktowane jedynie jako „poetycka wiwisekcja i zapis doświadczeń życiowych autora [...], bądź oryginalny projekt życia, do którego poeta naginał własną egzystencję”<sup>26</sup>. Widzenie tekstu literackiego np. przez pryzmat psychoanalizy byłoby nadużyciem, podobnie tropienie czy odwzorowywanie tylko tego, co psychoanalityczne, w tym, co biograficzne. Kompresując czy wykluczając to, co literackie w tej twórczości i szerzej: egzystencji autora, neguje się podstawowe sensory bycia i pisania. Rezygnacja z drugiego na rzecz pierwszego i na odwrót (wzajemna regresja) niepotrzebnie zaciera opozycję, która wydaje się dla tego rozróżnienia fundamentalna, stąd też nierzadko jedynym narzędziem pozostaje autobiograficzny tryb lektury. Ujawnia on autobiograficzny podtekst tego, co literackie, i zarazem literacki tego, co autobiograficzne. Nie każdy utwór Wojaczka uzasadnia taki tryb lektury, ale też nie ma takiego, który należałoby z niego wykluczyć. Podobnie jest u Cwietajewej.

Autor *Innej bajki* realizował tematy i motywy znane z poezji rosyjskiej autorki, poddając je koniecznym rekontekstualizacjom i transpozycjom. Na plan główny wysuwają się zagadnienia bytu i niebytu oraz wątki koncentrujące się wokół spraw religijnych i figury Boga, czego egzemplifikacją są choćby *Poemat góry* i *Poemat kresu*. U obojga — z różnym natężeniem — daje się wskazać lejtmotywy sprofilowane w antytetycznych sekwencjach: wina i kara, życie i śmierć, sacrum i profanum. Nadto (o mechanizmach interferacji jeszcze napiszę) trzeba wyróżnić figury „Murzyna” — murzyńskości i „Żyda” — żydowskości (Wojaczek, bez względu na kontekst przywołania, zawsze stosuje wielką literą). Na osobną refleksję zasługuje rola wyrazistego podmiotu kobiecego: u mikołowskiego autora na przestrzeni tomów męskie „ja” ewoluuje do formy „ja” żeńskiego, podmiotowość w wierszach Cwietajewej jawi się zatem jako interesujący prototyp dla poetyckiej strategii zmiany płci: „Ja już chcę być poetką Pisać długopisem / Na zwykłej kartce Nie na karcie prześcieradła / Raz na tydzień załatwiać potrzebę cielesną

<sup>26</sup> R. Cudak, *Piosenka bohaterów II Rafała Wojaczka. Lektura wiersza*, w: R. Cudak, M. Melecki (red.), *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego – Instytut Mikołowski, Katowice 2001, s. 271.

/ Dla lepszego pisania" (*Jeszcze jestem kobietą* — WZ, s. 171)<sup>27</sup>.

Nim powrócimy do frazy: „Na tym najbardziej chrześcijańskim ze światów poeci są Żydami”, należy odwzorować gest Wojaczka i raz jeszcze przejrzeć *Poezje Cwietajewej* wraz z tekstem wprowadzającym. Zbiór zapoczątkowujący jej recepcję w Polsce pozostaje wciąż, w sensie jakościowym i ilościowym (blisko 170 utworów), jednym z bardziej reprezentatywnych<sup>28</sup>. Już w pierwszym zdaniu wstępu Pollak, rekonstruuując wątki mitotwórcze oraz legendę poetki, mieszał ze sobą to, co tekstualne i charakterystyczne dla poetyki, z tym, co pozatekstualne i biograficzne (chodzi o przenikanie wątków, nie o równanie: „styl = byt”). Pisał o samowiedzy i świadomości poetyckiej, istnieniu prawdy poetów, którą autorka uosabia, oraz o tym, że każdy jej tekst temu „objawieniu” zaświadcza<sup>29</sup>. W *Dwugłosie* Wojaczek konstatował z kolei: „Kto nie boi się przemierzać, musi być poetą” (WZ, s. 404).

Autor *Sezonu* czytał u Pollaka, że programową obcość sankcjonuje definicja losu poety budowana przez Cwietajewą w oparciu o ustalenia Rimbauda: „Jakiż poeta spośród dawnych i istniejących — pyta — nie jest Murzynem i jakiego poety nie zabili?”<sup>30</sup>. Fraza ta odbija się szerokim echem w twórczości polskiego autora, który w duecie z Cwietajewą mógłby powtórzyć, że nie można zabić poezji, nawet jeśli zabije się poetę. Sąd, podobnie wina, zdają się nigdy nie kończyć: „Jeden poeta co siedzi w więzieniu / [...] Drugi poeta już wyzuty z Ziemi” (*Poemat mojej melancholii* — WZ, s. 180). W *Balladzie bezbożnej* powie: „Gdzie moich jąder krąży podwójna planeta / Tam wieszają człowieka za to że poeta” (WZ, s. 73).

Śmierć jest jednym z głównych motywów wierszy, substytutem zaś „lęk utraty ostrego przeżywania wszystkich przejawów życia”<sup>31</sup>. Patos i ekscytacja w gruncie rzeczy mają za cel stworzenie sobie własnego — poetyckiego — świata. I Cwietajewa, i Wojaczek, doprowadzają do skrajności poczucie profetyzmu poety. „Stan twórczy jest stanem nawiedzenia”, a poeta „podporządkowuje się nieznaney konieczności i prawa tej konieczności przyrównuje do

<sup>27</sup> R. Wojaczek, *Wiersze zebrane 1964–1971*, Biuro Literackie, Wrocław 2004. Cytowane utwory — jeśli nie zaznaczono inaczej — podaję za tym wydaniem. W dalszej części skrót WZ i numer strony.

<sup>28</sup> Konsylium tłumaczy poza Pollakiem tworzyli: Leonard Podhorski-Okółów, Włodzimierz Słobodnik, Arnold Ślucki, Anna Kamieńska, Marian Piechal, Beata Szymańska, Anna Jędrzychowska, Joanna Pollakówna, Leopold Lewin, Danuta Wawiłow, Kazimierz Andrzej Jaworski, Joanna Salomon, Jerzy Litwiniuk, Józef Waczków, Andrzej Mandalian, Józef Czechowicz, Eugenia Siemaszkiewicz, Mieczysława Buczkówna, Mieczysław Jastrun, Wiktor Woroszyński, Krystyna Szłaga, Tadeusz Giećewicz i Arnold Ślucki.

<sup>29</sup> S. Pollak, *Wstęp*, w: M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 5-6.

<sup>30</sup> Tamże, s. 6.

<sup>31</sup> Tamże, s. 17.

praw snu<sup>32</sup>. W tej logice autorka znów trawestuje Rimbauda, który w liście do Demeny'ego pisał o rozprzężeniu zmysłów, by dojść do niewiadomego<sup>33</sup> (passus ten powtarza również autor *Innej bajki*, rozważając kwestie „ponad-” i „jasno-widzenia”<sup>34</sup>). Tylko poeta ma prawo nieomylności i zarazem obowiązek głoszenia prawd dotąd nieznanych. Tak pojmowana „wiedza” zachowuje rys gnostycki i daje się klasyfikować jako narzędzie (samo)zbawienia. Kluczem do zrozumienia wszystkiego są wiersze. Z tego być może powodu utwór *Exodus*, nawiązujący do przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone, opatrzony został mottem z wiersza Hölderlina *Bounaparte* — „Poeci są świętymi naczyniami”<sup>35</sup> (UN, s. 53). Poznanie i oznajmienie prawdy jest duchowym powołaniem poety, predestynacja zaś wyróżnieniem i przekleństwem, które można dziedziczyć.

W *Poemacie góry* Cwietajewa pisała: „J e d n e g o ust błędu / Wystarczy, ażeby lwem / Winnice się poruszyły, / Nienawiści spływając lawami. / Córki wam będą w dziewczkach chodziły, / A synowie — będą poetami”<sup>36</sup>. Wojaczek — odwołując się niemal wprost do tego proroctwa — dokonuje wartościowania ich roli: „Synowie naszych kobiet będą chodzić w fioletach / tego światła, co nam się tylko zwiduje w śnie. [...] Nie będą poetami, synowie naszych kobiet / pierwszymi poetami będą: im starczy być” (*Piosenka bohaterów III* — WZ, s. 297).

Z perspektywy Cwietajewej istotna pozostaje paralela między poetą a „Murzynem” i inny związek, w którym bycie poetą równoważne jest z byciem „Żydem” (do tej kwestii powrócę). Pierwszą analogię wyjaśnia w eseju *Mój Puszkina*<sup>37</sup>, w którym nazywa autora *Połtawy* „Murzynem”. Określenie odnosi się bezpośrednio do Puszkina, ale jest też synonimem „innego”. Świat według niej „nie daruje poetom, że odważają się być poetami, zniszczy ich i potępi. Ale bycia poetą się nie wybiera, to znamię jest od Boga”<sup>38</sup>. Figura „Murzyna”, którą Bogusław Kierc nazywał „negatywem lirycznego ja”<sup>39</sup>, w wierszach Wojaczka jest aluzją

<sup>32</sup> Tamże, s. 20.

<sup>33</sup> J. Hartwig, *Artur Rimbaud, poeta przeklęty*, w: A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzeczki, wstęp J. Hartwig, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 7.

<sup>34</sup> R. Wojaczek, *Dziennik*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 43.

<sup>35</sup> R. Wojaczek, *Nie te czasy. Utwory niezbrane*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 53. Dalej jako „UN” i numer strony.

<sup>36</sup> M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 217.

<sup>37</sup> Esei Cwietajewej z 1937 roku, [https://www.tsvetayeva.com/prose/pr\\_moi\\_pushkin](https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_moi_pushkin) [7.03.2020].

<sup>38</sup> A. Piwkowska, *Wykleta...*, s. 34.

<sup>39</sup> B. Kierc, *Nota edytorska*, w: R. Wojaczek, *Utwory zebrane...*, s. 341.

do figury z tekstów Rimbauda i synonimem Lévinasowskich pojęć „Innego” i „Obcego”. Te wracają w najróżniejszych konfiguracjach i wariantach semantycznych głównie jako obiekty idiosynkratyczne: „W łazience na piętrze / Murzyn / pochylony nad sedesem / wpatrywał się w swoje odchody / Drugi siedział na parapecie / i wydłubywał glisty z nosa” (*Elementy* — WZ, s. 353).

Pollak akcentował fakt, że twórczość Cwietajewej jest złożona, różnorodna, i zarazem pełna wewnętrznych dywergencji. Przywołując rozpoznania Jurija Iwaska, typologizował ją na poezję sławienia i potępienia albo — parafrazując już Osipa Mandelsztama — jako fuzję rozumu i furii. Przypominał, że autorka — traktując słowo poetyckie ze śmiertelną powagą — deklarowała, że jedyny sąd, jaki jest w stanie uznać, nie jest sądem boskim, ale „sądem sumienia poetyckiego”<sup>40</sup>. Wojaczek opowiadał się raczej za nadrzędną rolą Stwórcy: „Śmierci margines to — konieczny, by / Korekty wnieść mógł Bóg, wygładzić styl” (*Wstęp do nauki o barwach czyli, Malarz malujący nocą* — WZ, s. 69). Tym, co bez wątpienia łączy autorów, jest problematyka samounicestwienia. Cwietajewa, pisząc o wierszach Pasternaka, dokonywała — to już moja ocena — autoidentyfikacji: „Odwet wobec życia i wobec estetyzmu, odsłania to, co jest pokusą poety — Zatrąć”<sup>41</sup>. W podobnym tonie mówi podmiot liryczny w wierszu *Serce*: „Krupier nasz liczy i obojętnie / przesuwca do każdego z nas podług zasługi / straty, którą kupił / w kasie przy wejściu” (WZ, s. 393).

Autorka *Poematu końca* — zauważa Krystyna Orłow-Laskowska — „mitologizując swoje indywidualne życie odczuwa potrzebę włączenia go w ponadindywidualny, ogólniejszy wymiar [...] wpisania sygnatury (czynnika indywidualnego) w archetyp (czynnik społeczny, podświadomy)”<sup>42</sup>. Jak tłumaczyła badaczka, a rozpoznanie to daje się odnieść również do Wojaczka, poezja byłaby efektem „przetworzenia (przeobrażenia) życia przez sztukę. Zanurzenie się w żywiole (w życiu) — i opanowanie go [...], przezwyciężenie w słowie („żywiole żywiołów”), próba uduchowienia żywiołu”<sup>43</sup>. Wiersz bowiem „rozrywa więzy dawnych nawyków, nie mieści się już w jakichkolwiek tradycjach, przerzutnie przeganiają myśl, inwersje rozdzierają wszelkie

<sup>40</sup> S. Pollak, *Wstęp...*, s. 10.

<sup>41</sup> Tamże, s. 12.

<sup>42</sup> K. Orłow-Laskowska, *Noc, sen i śmierć w poezji Mariny Cwietajewej*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12, s. 95.

<sup>43</sup> Tamże, s. 95.

ustalone miary<sup>44</sup>. Metodę tę praktykuje Wojaczek, przechodząc od wiersza różewiczowskiego do skomplikowanych rozwiązań formalnych i wersyfikacyjnych (utwory oparte na regularnych rymie i wyszukanej wersyfikacji, czy modyfikowane przez zatarcie średniówki bądź np. przesunięcie akcentów w wierszu tonicznym<sup>45</sup>).

Transpozycja wielu elementów z poetyki Cwietajewej do poetyki Wojaczka jest bezkolizyjna. „Wiorsta” (dawna rosyjska niemetryczna miara długości) odmierzać będzie odległość do śmierci: „Tak smakuję Jej ciało / nieobecne, odległe o wiorstę snu / Szron snu na wargach / i szorstkie podniebienie / jak szorstka skóra gwiazdy...” (*Boję się ciebie, ślepy wierszu* — WZ, s. 33). Cwietajewa publikuje w 1921 roku tom *Wiorsty* (*Бёрсты*), a jednostka miary poza oczywistym kontekstem („Wiorsty, wiorsty, wiorsty, i czerstwy chleb...”), przejmie funkcję metafory: „Ta roz-ległość: wiorst i przestrzeni... / Roz-stawili nas, roz-sadzili, Byśmy grzeczni oboje byli / Na przeciwnych dwóch krańcach ziemi<sup>46</sup>. Wraz z progresem poetyckim oboje wykreślają „ja” empiryczne, tak ze sfery tekstualnej, jak biograficznej.

W ocenie Piwkowskiej, decyzja Cwietajewej o samobójstwie była racjonalizowana, a ostateczny krok ku zatruciu warunkowały alienacja, nędza i konflikt z synem. „Na zgjętym haku umocowanym na suficie uplotła pętlę ze sznurków. Taką która zaciska się pod ciężarem [...] Stopy prawie dotykały ziemi<sup>47</sup>. Suicydalne motywacje Wojaczka — jakkolwiek odmienne — ujawniły się już, gdy ten miał 17 lat. W ostatnim liście pisanym przed śmiercią (poetka napisała trzy) zapewniał: „wyczekuję na taką chwilę zgody — równowagi, że nie będzie powiedziane być mogło, że w chwili rozstroju<sup>48</sup>.

Dość wspomnieć, że motyw „haka” i „wieszania” (się) powraca w wierszach Wojaczka także w kontekście rosyjskojęzycznej literatury: „Wieszam majtki na sznurze wisi Jesienin. / Biorę phanodorm tabletkę kradnie Trakl. / [...] Ich śmierć przecinkiem, wciska się w tok zdania / I nieustannie sylaby mi liczy” (*Kochankowie moi umarli poeci* — WZ, s. 247). Wizję *suspensio* kreśli podmiot w wierszu *Chodzę i pytam*: „W jakim pokoju zwiesza się nad stołem / Uprzejma pętla, bym ją szyją przetkał? / Na jakich schodach nareszcie ją spotkam? Na którym piętrze sznur sobą wypręzę?”

<sup>44</sup> S. Pollak, *Wstęp...*, s. 26.

<sup>45</sup> Zob. np. J. Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 33–38.

<sup>46</sup> M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 230.

<sup>47</sup> A. Piwkowska, *Wykłęta...*, s. 258.

<sup>48</sup> *Wszystko, co tam jest*, „Tygodnik Powszechny”, 17.05.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wszystko-co-tam-jest-130484> [14.06.2020].

(WZ, s. 306). Nierzadko w głosie tym daje się słyszeć zapowiedź samobójstwa: „Na własnym pasku powiesił się / Na czymś stosownym czy nie na rurze od bojlera / Dwudziestoiliuśtamletni skończony alkoholik / Rafał Wojaczek syn / Edwarda i Elżbiety z domu Sobeckiej” (*Koniec świata* — WZ, s. 193). Dość wspomnieć, że nim poeta przyjął śmiertelną dawkę leków, kilka godzin wcześniej próbował się powiesić.

W *Micie rodzinnym* — jakkolwiek rzecz odnosi się do „matki jadalnej” — daje się widzieć opis śmierci poetki: „Ona wisi na niklowym haku / pachnie kominem” (WZ, s. 18). W innych tekstach z kolei trzykrotnie pojawia się enigmatyczna postać „Maryni” (jedno z niewielu żeńskich imion w tej poezji). Odczytywana być może jako sprofanowana figura Matki Boskiej („Maryni ciało / Kiedyś widziane na świętym obrazku” — WZ, s. 278), jak też aluzja do biograficznego cyklu Cwietajewej *Maryna*, i do niej samej. Bohaterka przywoływana jest tu w kontekście sugerowanym przez wulgarny związek frazeologiczny. Nie mówi się wprawdzie „o dupie Maryni”, ale o tym, że ta ma „gładki tyłek” (*Poemat mojej melancholii* — WZ, s. 179) i że bohaterowie „zwierają sobie Maryni ciało” (*Elegia* — WZ, s. 278). Cwietajewa w wysublimowanym, acz spolegliwym tonie, napisze: „Być Maryną — od matki bliższą! [...] Nie być družką mu [...] Nie jedyną być — lecz poddaną”<sup>49</sup>. Czy odpowiedzią na te wersy jest wielopiętrowa metafora Wojaczka: „Marii krew kobyła ułana / Łydki śni całą noc lecz żadna / skóry snu nie przecieka gwiazda / Ostrogą” (WZ, s. 216)? W innym miejscu autorka puszcza wodze fantazji: „W strzemieniu! — poprzez wodę i ogień! / Ówdzie konno, to pełznąć, to wplaw! [...] A gdzie koń nie przejdzie -- tam lotem”; „Mniszcha córo wyniosła, / Coś pyszałkowi swojemu / Syna nie porodziła... [...] — Chciwa i żadna krwi, / Bądź po trzykroć przeklęta, / Ty, coś Łzedymitrowi / Umiała być Łżemaryną”<sup>50</sup>.

Zarówno w utworach Wojaczka, jak i Cwietajewej zwraca uwagę język kryptoteologii i fakt, że wersy zwrócone są w stronę tych, którzy respektują „takie kategorie, jak Bóg, grzech i świętość”<sup>51</sup>. Mimo że autorka definiowała siebie jako ateistkę, operowała pojęciami odsyłającymi do słownika religijnego, nierzadko wprost do Biblii — „Gdzieś w oddaleniu / W zapamiętaniu / Rajskiego węża / Słodkie szeptania. / I tak poznaję, / Posępna Ewa, / Królewskie drzewo / W okrągłym raju”<sup>52</sup>. Nie brakuje inwokacji do Boga i prób

<sup>49</sup> M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 139.

<sup>50</sup> Tamże, s. 139–140.

<sup>51</sup> A. Piwkowska, *Wyklęta...*, s. 8.

<sup>52</sup> M. Cwietajewa, *Poezje...*, s. 95.

usytuowania Go w centrum wszechświata. Przywołajmy wybrane wersy: „Litościwy Boże! / Mój Boże! [...] Jesteś pociągami, którym jadę bez wątpienia/ W nieśmiertelność...”<sup>53</sup>; „Wielkanoc będzie u mnie trwać niezmiennie / [...] I nic nie trzeba będzie więcej ninie / Uśpionej w Bogu bojarce Marynie”<sup>54</sup>.

U Wojaczka restytucja świętości odbywa się przez zaprzeczenie, a Bóg ujawnia się w pustce po Nim: „mądry / Bóg / już na mnie / nie czekał” (*Czy ja mogłam w wątpłych ustach unieść taką miłość* — WZ, s. 227). Cwietajewa ujmowała ten problem tak: „Z pariasami do rymu — poeci, / Co wezbrawszy za własne granice, / Wobec bogiń wątpimy w Boga / I wobec bogów w Dziewicę”<sup>55</sup>. Prefiguracja śmierci obywa się z pominięciem praw tak ludzkich, jak boskich. Sztuka „nie jest ani święta, ani grzeszna”<sup>56</sup>, raczej niemoralna. Jej sens sprowadza się ostatecznie do nieśmiertelności, której nie sposób definiować w kategoriach religijnych. Zatem nie o nieśmiertelność w Bogu rzecz idzie, ale o wykorzystanie geniuszu, który jest wynikiem woli i natchnienia („nieśmiertelność żywiołów”). *Sacrum* — twierdziła Cwietajewa — nie jest ani dobre, ani złe. Jest tajemnicą. Stąd też np. pozornie nieczytelny opis „włochatej gwiazdy”, która z „Donikąd w pędzie” spada z „groźnego nigdzie” niczym „Zazdrość” (określenia z wierszy rosyjskiej autorki), ma swój głębszy sens. Ten sam epitet metaforyczny asocjuje u Wojaczka w stronę pornografii: „Czarna i czerni wierna ta gwiazda włochata / Piżmowym światłem Solą jest mu w oku wężu / Słony kręgosłup bólu gdy zwiniony w embriion / Językiem wejścia maca” (*Ballada obsceniczna* — WZ, s. 146).

Profaniczne przepisanie Biblii — notowała Piwkowska — stanowi oś fabularno-konstrukcyjną „praskich poematów”: Poematu góry sprofilowanego na Stary Testament i *Poemat kresu* na Nowy. Podobny koncept wykorzystuje też Wojaczek. Toposy i alegorie mówią o biblijnej antropogenezie, czego arcyważnym przykładem pozostaje intertekstualny rodowód *Innej bajki* i jej stylizacja, w ujęciu formalnym i fabularnym, na teksty święte. Dwie równoważne części tego tomu: *Genetyczne* i *Dydaktyczne* stanowią bezpośrednie nawiązanie do podziału na Pięcioksiąg „z otwierającą go Księgą Rodzaju (Genetyczne) i na pisma proroków, czyli część dydaktyczną, bądź też do podziału samego Pięcioksięgu na część genetyczną i prawodawczą”<sup>57</sup>. Stąd w wielu

<sup>53</sup> Tamże, s. 215.

<sup>54</sup> Tamże, s. 54–55.

<sup>55</sup> Tamże, s. 191.

<sup>56</sup> A. Piwkowska, *Wyklęta...*, s. 8.

<sup>57</sup> R. Cudak, *Biblia Rafała Wojaczka*, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, s. 137.



pomieszczonych w tym tomie wierszach odkrywamy aluzje, kryptocytaty i wątki biblijne.

W centrum *Poematu góry* mamy „historię grzechu pierworodnego i wygnania z raju, zaś osią *Poematu kresu* (z którego pochodzi fraza: „W tym najbardziej chrześcijańskim ze światów poeci są Żydami”), jest odkupienie”<sup>58</sup>. Tomas Venclova, analizując drugi z utworów, mówił o Edenie, Synaju i świętej górze Tabor. Sygnalizował, że choć akcja *Poematu kresu* skupia się wokół Golgoty, to jego zaskakującą dominantą jest bluźnierczość:

bohaterka, która przemierza drogę krzyżową, jest zwykłą kobietą, zaś droga męki biegnie przez Pragę, z jej kawiarenkami, barami, latarniami, nadbrzeżami i mostami. Praga staje się mitycznym Jeruzalem i jednocześnie anty-Jeruzalem, Sodomą. Ostatni wieczór, który kochankowie spędzają razem, jest aluzją do Ostatniej Wieczerzy ze wszystkimi jej motywami. Jest więc miłość — która jest ciałem i krwią, jest godzina szósta, judaszowy pocałunek, który tutaj zwiastuje zerwanie i szydzenie z bohaterki<sup>59</sup>.

W ocenie Iwony Misiak w wierszach Cwietajewej „najwyraźniejsze jest poczucie bezdomności ciała”. To, co somatyczne, kończy się tam, gdzie zaczyna dusza i na odwrót: wraz z uświadomieniem sobie obecności duszy znika cielesność. *Poemat kresu* to w istocie elegia, „w której lament przeplata się z próbą pocieszenia. Uczucia przybierają wysokość fali przyływu, zmuszając wszystkich do natychmiastowej ewakuacji”<sup>60</sup>. Jeśli *Poemat góry* uznać za „opłakiwanie minionej miłości”, to *Poemat kresu* byłby „analizą przyczyn, które doprowadziły do rozpadu uczucia”<sup>61</sup>.

Jak rozumieć zdanie: „Na tym najbardziej chrześcijańskim ze światów poeci są Żydami”?

Temat „żydowski” w twórczości autora *Którego nie było* rozwija się poza oficjalnym kanonem, tj. w utworach pisanych głównie w latach 1966–1969 (większość przed Marcem 68’), z których znaczna część nie oparła się cenzurze, innych zaś nie opublikowano w podstawowym korpusie dzieła<sup>62</sup>. Rejestrujemy

<sup>58</sup> Tamże, s. 132.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> I. Misiak, *Niebo oczekiwani*, „Poemat końca” Mariny Cwietajewej, „Onet.pl”; <https://kultura.onet.pl/fragmenty-książek/niebo-oczekiwani-poemat-konca-mariny-cwietajewej/ekpqkq4> [12.05.2020].

<sup>61</sup> A. Piwkowska, *Wyklęta...*, s. 129–130.

<sup>62</sup> Dość wspomnieć takie utwory jak: *Muszę być bardzo skupiony* (datowany na III 1966), 66 (27/28 III 66), *Żydówka* (22 IV 1966), *Ja; Kafka* (1966), *Marche funèbre* (1966), *Fotografia* (1966), *Bohater* (13 V 1967), \*\*\* [osoby zwierząt wspaniałych] (bez daty), *Celnik* (1968), *Ballada o prawdziwej krwi* (1968), *Już nie jestem poetą* (1968), *Byłem, jestem* (IX 1969) [tu podmiot powie wprost: „Byłem Jezusem jestem Twoim bratem — znów Żydem”], *Poemat mojej melancholii* (3 XII 1969), *Ballada o gównie* (28 IV 1969), *Nawet nie muszę zamykać oczu* (bez daty), *Mesjasz* (bez daty), *Kabała, Kabała I* (na Nowy Rok 1966), *Kabała II* (1966), *Ja jestem światło* (kwiecień 1966) czy *Melancholia* (1966). Echa problematyki żydowskiej



w nich skomplikowany proces kreowania podmiotu oparty na zapożyczeniach „żydowskiej rzeczywistości” i aluzjach wywodzących się, czy przynależnych bezpośrednio judaizmowi. W tekstach daje się wskazać konkretną terminologię i symbolikę, która wykracza poza rodzimy (katolicki) krąg kulturowo-religijny. Pojawiają się w nich figury „Żyda”, „Żydówki” i Jezusa (znajdującego dla siebie synonim w ewangelicznym określeniu Króla Żydowskiego), ale — co ważniejsze — dostrzegamy również potrzebę transfiguracji „ja”, rozumianej jako zmiana tożsamości, co najpełniej oddaje fraza: „Zawsze chciałem być Żydem” (*Marche funèbre*, WZ, s. 362). Semantyka i etymologia bazują na „żydowskości”, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii, mistyki, wreszcie wykładni kabalistycznej (nierządkiem w kontrze do Talmudu). Identyfikacja z wyobrażonym Żydem, czy z wyobrażeniem siebie jako Żyda, odbywa się na kilku poziomach. Zainteresowanie autora tą problematyką ma zarówno podłoże biograficzne (zagłada mikołowskich Żydów w nieodległym Auschwitz-Birkenau), jak intertekstualne<sup>63</sup>.

Podstawowy kontekst sugeruje rozpoznanie w kategoriach wywyższenia albo wykluczenia. Być Poetą-Żydem to być naznaczonym, innym. Zdaje się, że równie istotny byłby u Wojaczka problem religijny, nie narodowościowy (Żydzi mikołowscy czy Żydzi polscy byli „swoi”). Cwietajewa mówiąc „Поэты — жи́ды!” wskazuje tymczasem, że nie chodzi o wiarę, a właśnie narodowość. Główny problem stanowiłoby zatem rozumienie słowa „żyd” w języku rosyjskim. Istnieją w nim dwa określenia: „евре́й” i „жи́д” — pierwsze pozbawione jest wydźwięku pejoratywnego, drugie zaś wywodzące się najprawdopodobniej z polszczyzny (i/lub języka ukraińskiego) funkcjonuje jako określenie negatywne i znaczy tyle, co w polskim „parch”, które pogardliwie oznacza Żyda (podobne znaczeniowo słowa to, np. gudłaj, pejsowaty, Żydzisko, Żydek, mosiek). Określenie Cwietajewej „Поэты — жи́ды!” nie oznacza, że wszyscy poeci są pochodzenia żydowskiego, ale że bycie poetą ma status pogardliwy dla społeczeństwa. Jak zauważał Jacek Leociak, słowo „Żyd” zajmuje w polszczyźnie raczej „miejsce zbliżone do językowo-stylistycznego ekstremum. Stając się podstawą znacznej liczby przysłów i powiedzeń, najczęściej o wydźwięku pejoratywnym, nabiera charakteru negatywnego stereotypu

pobrzmiwają też w prozie: w *Pornografii w siedmiu kłatkach* i *Opowiadaniu dla Jagi* [Zimny] (14 IV 1970).

<sup>63</sup> W *Poemacie mojej melancholii* Wojaczek wspomina „O Żydach polskich”. Zdanie jest parafrazą tytułu wiersza C. K. Norwida — *Żydowie polscy*.

językowego<sup>64</sup>.

Wojaczek podobnie jak ważny dlań Norwid, zdawał sobie sprawę z rodzimych uwarunkowań językowego obrazu „Żyda”, egzekwując wszelkie możliwe tendencje i zjawiska panujące w języku ogólnym<sup>65</sup>. Przywołując frazę Cwietajewej, dopuszczałby zatem różne jej odczytania: i w kontrze do intencji autorki, i wbrew zasadzie funkcjonowania w przestrzeni języka rosyjskiego (nie musiał ich znać). Daje się ją interpretować zarówno w odniesieniu do narodu żydowskiego jako ludu „wybranego” i „naznaczonego” przez Boga, jak też — już w kontekście historycznym — przez Boga skazanego na Zagładę (figury „Żyda” i „Żydówki” w wierszach Wojaczka łączą to, co religijne, z tym, co dziejowe). Gdyby rzecz odnieść do „żydostwa” z przekładu Pollaka (znak inności) i do rzeczywistości PRL-u, cytaty kodyfikowałby problemy koncentrujące się wokół antysemityzmu i Marca 68’ (data wydania tomu Cwietajewej byłaby wówczas symboliczna). Poeci i Żydzi dzielą ten sam los. Równanie śmierci jest wynikiem życia i na odwrót: „na tym najbardziej chrześcijańskim ze światów” skazani są na „inne / życie do śmierci innej, śmierci do innego / nieba, które się prosi o inną modlitwę” (*Chwila przed odjazdem* — WZ, s. 375).

<sup>64</sup> J. Leociak, „Strzaskana całość” — *Norwid o Żydach*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 27.

<sup>65</sup> Tamże, s. 29.

**BATIA VALDMAN**

Ben-Gurion University of the Negev (Beer-Sheva, Israel)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7024-6442>

## Переводы польских писателей в русско-еврейской периодике второй половины XIX века

Tłumaczenia polskich pisarzy w czasopiśmie rosyjsko-żydowskich w drugiej połowie XIX wieku

**Streszczenie:** W drugiej połowie XIX wieku w periodykach rosyjsko-żydowskich ważne miejsce zajmowały tłumaczenia z języka polskiego, obejmujące utwory polskich pisarzy nieżydowskich i recenzje żydowskiego tygodnika „Izraelita”. Zainteresowanie tematyką żydowską polskich pisarzy wynika z odwiecznego współistnienia Żydów i Polaków. W Rosji duża populacja żydowska pojawiła się po rozbiorach Polski, kiedy to terytoria zamieszkałe przez ludność żydowską przyłączono do Rosji. Tematyka żydowska zajmowała centralne miejsce w twórczości Elizy Orzeszkowej, której utwory publikowano w „Russkom jewrieje” i w czasopiśmie „Woschod”. Orzeszkowa opisywała życie i charakter Żydów, ich dyskryminację prawną, wzywała do pojednania Polaków z Żydami. Do innych polskich twórców, których utwory ukazywały się w rosyjskojęzycznych publikacjach żydowskich, należeli: Józef Kraszewski, Kamilla Odyniec, Michał Bałucki, Janina Baudouin de Courtenay (Bagnicka), Adam Szymański. Ich dzieła świadczą o judofilskiej orientacji, zainteresowaniu tematyką żydowską, dobrej znajomości specyfiki charakteru i życia Żydów. Dotyczy to przede wszystkim dzieł Orzeszkowej, doskonale obeznanej z tematyką żydowską. Podobnie jest z jej listami, w których pobrzmiewa idea bractwa Żydów i Polaków.

**Słowa kluczowe:** czasopisma rosyjsko-żydowskie, „Izraelita”, tłumaczenia z języka polskiego, tematyka żydowska w prozie polskiej, życie Żydów, sztetl żydowski

Translations of Polish writers' literary works  
in the Russian-Jewish journals from the second half of the 19th century.

**Abstract:** In the second half of the 19th century in the Russian-Jewish press, translations of Polish writers' literary works occupied an important place in prose. These translations included works of non-Jewish Polish authors and summaries of a Jewish weekly in Polish, „Izraelita”. The interest in Jewish subjects among Polish writers is due, first of all, to the long living side by side of Jews and Poles. In Russia, a significant Jewish population appeared after the partition of Poland in 1772, 1793, 1795, when territories with the Jewish population were attached to Russia. The Jewish theme was one of the central themes in the prose of Eliza Orzeszko, whose works were published in „Russkii evrei” (Russian Jew) and the „Voskhod” (Sunrise). She showed the life and character of Jews, their deprived position, called for the unity of Poles and Jews. Other Polish writers whose works were published in Jewish periodical in Russian — Joseph Kraszewski, Camilla Odynets, Mikhail Balutsky, Janina Baudouin de Courtenay (Bagnitskaya), Adam Szymanski. The works of Polish writers testify to their distinguished sympathy to Jews. They sought to show the peculiarities of character

and life of Jews, with whom they often intersected in ordinary life, to show their deprived position. Most of all, this was realized in the works of Eliza Orzeszko, where she manifested her knowledge of Jewish life. Orzeszko's letters are an evidence of her thorough study of Jewish sources. They are permeated by the idea of brotherhood of Poles and Jews.

**Keywords:** Russian-Jewish periodical, "Izraelita", Translations from Polish, Jewish Theme in Polish Prose, Jewish life, Jewish stetl

Начиная с первого русско-еврейского издания «Рассвет» (Одесса, 1860–1861), неотъемлемой частью беллетристики этих изданий были переводы на русский язык с иврита, идиша и других языков<sup>1</sup>. Главным образом, это были переводы произведений, в которых так или иначе затрагивалась еврейская тематика. Преобладали переводы с немецкого языка, что неудивительно, поскольку еврейское Просвещение (Гаскала) пришла в Россию из Германии. Кроме того, многие известные немецкие писатели были евреи и в своем творчестве обращались к еврейской теме (например, Бертольд Ауэрбах, Карл Эмиль Француз, Леопольд Комперт). Но и переводы с польского языка занимали важное место. Интерес к еврейской тематике у польских писателей объясняется, прежде всего, длительным совместным проживанием евреев и поляков. Значительное еврейское население появилось в России после разделов Польши (1772, 1793, 1795), когда к Российской империи отошли Белорусская, Волынская, Подольская, Минская, Литовская губернии. К переводам с польского в русско-еврейской периодике относятся произведения польских писателей и обзоры еврейского еженедельника на польском языке «Izraelita», который выходил в Варшаве (1866–1908) и играл важную роль в полонизации евреев. Как отмечал польский социолог Александр Херц, «с начала XIX в. еврейский вопрос был одним из самых популярных в польской журналистике»<sup>2</sup>. В статье рассматриваются переводы с польского только прозаических произведений.

Прежде всего, следует назвать Элизу Ожешко (Ожешкова) (1841–1910), у которой еврейская тема одна из центральных. Она родилась в деревне Милковщина, недалеко от Гродно. Ожешко большую часть жизни провела в Гродно, польском городке, который отошел к России по третьему разделу Польши в 1795 г. В течение XIX в. процент еврейского населения в городе преобладал<sup>3</sup>. Ведущий представитель позитивизма в поль-

<sup>1</sup> Подробнее о русско-еврейской периодике указанного периода см. Б. Вальдман, *Русско-еврейская журналистика (1860–1914): литература и литературная критика*, Центр изучения иудаики Латвийского университета, Рига 2008.

<sup>2</sup> A. Hertz, *The Jews in Polish Culture*, Northwestern University Press, Evanston 1988, p. 203.

<sup>3</sup> *Краткая Еврейская Энциклопедия*, Общество по исследованию еврейских общин, Иерусалим 1982,

ской литературе, Элиза Ожешко отмечала большую роль и влияние польского восстания 1863 г. на ее творчество и духовный мир<sup>4</sup>. Именно после этого восстания на смену романтизму в ее творчестве пришел позитивизм, который привнес в польскую литературу усиление реалистических тенденций, характерных для творчества писательницы.

В письмах к одному из главных сотрудников еженедельника «Izraelita» Адольфу Кану она подробно и искренне пишет о месте еврейской темы в ее творчестве<sup>5</sup>. В первом письме из Гродно (декабрь 1876 г.) отмечает, какое «огромное значение» она придает изучению еврейского быта<sup>6</sup>. А потом с горечью добавляет:

Доныне польское общество руководится в своих суждениях об одной из самых интересных, даровитых и влиятельных частей населения страны какими-то преданиями и различными предрассудками. Никто не попытался проникнуть в глубь ее морали и умственной жизни<sup>7</sup>.

Интересно, что в этом же письме Ожешко пишет, что «еврейство является для нас всех каким-то неразгаданным сфинксом, тайну которого каждый пытается по-своему объяснить и разгадать»<sup>8</sup>. В этом первом обстоятельном письме, которое, как и последующие, позволяет проникнуть в лабораторию ее творчества, Ожешко признается, что в тот момент, когда у нее «возникло решение написать ряд повестей», посвященных быту евреев, она обратилась к редактору журнала «Izraelita» Пельтыну «за советами и указаниями» и начала основательно изучать талмудическую литературу, еврейскую историю и среду<sup>9</sup>. Первым произведением на еврейскую тему стала повесть *Эли Маковер*. Отрывки из нее публиковались в «Русском еврее» в 1880 г. (1–4, 6, 7, 10–12). В роли переводчика выступил один из первых прозаиков русско-еврейской литературы Лев Леванда (1835–1888), он же являлся автором предисловия к публикации в «Русском еврее». В этом предисловии Леванда подчеркивал «глубокий социальный смысл», свойственный творчеству писатель-

т. 2, с. 229.

<sup>4</sup> См. об этом в книге: М. Opalski, I. Bartal, *Poles and Jews: A Failed Brotherhood*, Brandeis University Press, HENOVER, L.H. 1992, с. 6.

<sup>5</sup> 13 писем Ожешко к Адольфу Кану были опубликованы в «Еврейской старине» 1914, выпуск 1, С.-Петербург 1914. Они охватывают период с 1876 по 1883 гг.

<sup>6</sup> «Еврейская старина», с. 44

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, с. 44–45.

ницы<sup>10</sup>. Леванда отмечал, что в польской литературе всегда в эпизодах присутствовали еврейские типы — в основном, это были шинкарь и арендатор, но о еврейском быте в польских произведениях не могло быть и речи<sup>11</sup>. В произведениях Юлиана Немцевича и Игнацы Крашевского заметно, по крайней мере, желание авторов рисовать «не только еврейский характер, но и еврейский быт»<sup>12</sup>. Однако, по мнению Леванды, только роман *Эли Маковер* явился:

первой попыткой в польской литературе рисовать еврейский характер, еврейский быт и отношение евреев к народности, между которой они живут... серьезно, объективно и с очень благородной целью. Цель эта — примирение обеих национальностей путем взаимного понимания и уважения, примирение равных с равными<sup>13</sup>.

В этих словах Леванды почти дословная цитата из окончания романа, в котором поляк Мечислав и еврей Эли ведут беседу на равных и говорят о взаимном уважении. Роман *Эли Маковер* (был издан в Варшаве в 1876 г.) рассказывает о польских помещиках, живущих в Северо-Западном крае, где евреи больше общались с поляками, чем с русскими. Опубликованные в «Русском еврее» отрывки из романа озаглавлены *Три поколения*, т.к. в романе показаны три поколения евреев в соответствии с тремя периодами пережитой и переживаемой эпохи. Эти поколения символизируют старый портной Юдель, отец многочисленного семейства, один из сыновей которого Эли — тип современного энергичного арендатора, и сын Эли — Абрамка Готлиб. Впервые в центре внимания польского писателя оказалась судьба евреев, к которым Ожешко относится с сочувствием и уважением, знает и изображает их и хорошие, и дурные стороны, видит в них «интеллигентную и экономическую силу». Именно этот момент как главную заслугу писателя подчеркивает в своем предисловии Леванда. Основные качества романа, принципы подхода к изображению евреев подробно рассмотрены в статье критика «Русского еврея» Гершона бен Гершона<sup>14</sup> *Евреи — арендаторы и польские помещики в Северо-Западном крае*. Рецензент отмечает исключительное, «до тонкостей», знание Ожешко

<sup>10</sup> «Русский еврей» 1880, № 12, с. 30.

<sup>11</sup> Там же, с. 31.

<sup>12</sup> Там же, с. 32.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Псевдоним писателя Григория Лифшица (1854–1921), активного сотрудника русско-еврейской периодики.

жизни, которую она изображает. Роман этот — «снимок с будничной повседневной жизни известного класса людей со всеми их национальными особенностями» — пишет Гершон бен Гершон<sup>15</sup>. Он справедливо считает, что Эли Маковер — это, собственно, и не герой романа, поскольку Ожешко не очень-то интересуют его чувства. Она хотела написать «повесть борьбы из-за презренного металла», и здесь-то Эли, благодаря своему уму и энергии является первым лицом<sup>16</sup>. Ожешко вообще важно изобразить «обыкновенную жизнь», а не героев и эффектные сцены, она умеет увлекательно говорить о мелочах, в том числе о мелочах еврейской жизни<sup>17</sup>. Софья Дубнова — Эрлих<sup>18</sup> отмечала в своей статье об Элизе Ожешко способность польской писательницы увидеть тип еврея-идеалиста, намеченный в образе Юдея, а позднее более подробно разработанный в новелле *Гедали*<sup>19</sup>.

В том же 1880 г. в «Русском еврее» (5, 6, 8, 9) был опубликован рассказ Ожешко *Дай цветок!* В центре рассказа бедная старьевщица Хая и ее внук, который однажды впервые увидел цветы в руках польской пани. В еврейской части города они не росли. Подаренные ему цветы, мальчик воспринял как ценный дар. В этом небольшом рассказе проявилась характерная черта Ожешко — любовное отношение к униженным. В рассказе упоминается ребе Нохум — характерный тип еврейского учителя, в котором окружающие видят настоящего праведника. К нему Хая приводит своего внука. Оказывается жил в Гродно такой праведник раввин Нохум Каплан (1812–1879), которого Элиза Ожешко увековечила в своем рассказе. Ожешко пишет, что он был известен среди еврейской бедноты своей ученостью, набожностью и милосердием<sup>20</sup>. Полное имя переводчика рассказа не названо, указаны лишь инициалы К.О. В *Систематическом указателе литературы о евреях* инициалы расшифрованы — Камилла Одынец<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> «Русский еврей» 1880, № 12, с. 468.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же, с. 470.

<sup>18</sup> Софья Дубнова-Эрлих (1885–1986) — поэтесса, переводчик, литературный критик; дочь еврейского историка и публициста Шимона (Семена) Дубнова (1860–1941).

<sup>19</sup> См. *Еврейская Энциклопедия Брокгауза и Ефрона в 16 томах*, Издательство Брокгауза и Ефрона, С.-Петербург 1912, т. 12, стб. 132.

<sup>20</sup> См. М. Кемеров, О. Соболевская, *Праведник из Гродно // Евреи Гродно. Очерки истории и культуры*, Гродно 2000, с. 92.

<sup>21</sup> *Систематический указатель литературы о евреях на русском языке со времен введения гражданского шрифта (1708 г.) по декабрь 1889*, Типо-литография А. Е. Ландау, С.-Петербург 1893, с. 539; И.Ф. Масанов, *Словарь псевдонимов* (в 4 томах), Всесоюзная книжная палата, Москва 1956, т. 2, с.17; Камилла Одынец указана как автор в изданиях «Неделя» и «Русский еврей».

Работая над статьей об отношении Ивана Тургенева к погромам 1881–1882 гг. в России<sup>22</sup> я обнаружила среди адресатов русского писателя этого периода Камиллу Одынец, которая обращалась к нему за содействием в публикации ее произведения (Тургенев оказал ей и материальную помощь). В статье *Елены Левиной К истории знакомства И.С. Тургенева с К. Одынец* собраны редкие сведения об Одынец из архивов Москвы и С.-Петербурга. Помимо шести писем к Тургеневу, там имеется рукопись Одынец *Важнейшие факты из моей биографии*<sup>23</sup>. Из этой рукописи следует, что Камилла Ивановна Одынец — дальняя родственница польского писателя Антона Эдуарда Одынца. Родилась где-то в начале 50–х годов (точные даты ее рождения и смерти не установлены). Она выросла в религиозной католической семье, затем приняла православие и уехала из Варшавы в Петербург примерно в 1877, где оказалась без средств к существованию<sup>24</sup>. Как сказано в статье Левиной, журналистку спасла от голодной смерти редакция журнала «Русский еврей», предложившая ей сделать несколько переводов<sup>25</sup>. Благодаря протекции Тургенева Одынец готовила для «Вестника Европы» статью о Элизе Ожешко и перевод одного из ее романов.

Переводы произведений Ожешко публиковались, главным образом, в журнале «Восход», который начал издаваться в 1881 г. в С.-Петербурге. Это рассказы *Гедали* и *Момент*, этюд *Звенья*, исторический роман *Миртала*. Кроме того, был опубликован перевод статьи писательницы, которой открывался в 1880 г. «Еврейский календарь», издаваемый в Варшаве на польском языке. Таким образом, почти все главные еврейские произведения Ожешко впервые на русском языке появились в периодике, кроме романа *Меир Езофович* (его русский перевод сразу вышел отдельным изданием в С.-Петербурге в 1882 г.).

В своих рассказах Ожешко показала еврейского бедняка, сохранившего душевную чистоту, несмотря на все жизненные невзгоды. Именно таким предстает Гедали из одноименного рассказа (1885, 1, 2) в переводе Ростислава Сементковского<sup>26</sup>. Этот бедняк, больной чахоткой, торговец незатейливых това-

<sup>22</sup> См. Б. Вальдман, *И.С.Тургенев и русско-еврейская периодика второй половины 19 – начала 20 вв.* // *Евреи России, Европы и ближнего Востока: история, культура и словесность*, Петербургский Институт иудаики, С-Петербург 2019.

<sup>23</sup> Е.Н. Левина, *К истории знакомства И.С. Тургенева с К. Одынец*, «Спаский вестник» [Орел] 2000, вып. 7, с. 113–119.

<sup>24</sup> Там же, с. 114.

<sup>25</sup> Там же, с. 115.

<sup>26</sup> Ростислав Сементковский (1846–1918) — писатель, публицист, переводчик.



ров, вызывает симпатию польской семьи Корейбы. Ядвига нашла покупателей, и у него оказался неожиданный заработок. В рассказе нарисована довольно идеальная картина, но писательница изобразила то, о чем всегда мечтала — торжество добра и справедливости, единение поляков и иудеев. Заслуга Ожешко в том, что она создала характерный образ простого еврея Гедали, одного из тех, кого она встречала, живя в Гродно и Вильно. В предисловии к рассказу отмечалось:

еврея принято изображать в карикатурном виде. Его не изучают; над ним изощряют свое остроумие. К тому же в романах и повестях обыкновенно берется еврей, вышедший из своей среды, покинувший свою родину и возвращающийся в обществе христиан. Элиза Ожешко наблюдает еврейскую жизнь в самом ее центре, там, где... скучено множество евреев<sup>27</sup>.

Близок *Гедали* по своей направленности этюд (так определяет жанр произведения сам автор) «Звенья» (1896, 1). Здесь есть образ старого еврея — часовщика Берко. Несомненно, он отличается от Гедали, в нем есть склонность к философствованию. Да и вся тональность рассказа другая. К Берко приходит починить часы такой же старый, как он, польский граф. Они знали друг друга в юности. Оба к старости оказались одиноки и размышляют о прошедшей жизни. Удивительные часы в доме Берко, которые захотел купить граф, выступают как символ прошедшего времени, как напоминание о лучших временах жизни. Когда Берко отказывается их продать, граф удивленно восклицает: «Ведь ты не богат и притом еврей, а что же у евреев может быть дороже денег?»<sup>28</sup>. И Берко рассказал, как сорок лет назад, увидев эти часы — кукушку, выздоровел его любимый сын, и в доме радостно смеялись и танцевали все его дети. Новые встречи и беседы Берко и графа постепенно соединяли этих разных людей какими-то звеньями. После смерти графа Берко увидел, что еврейское и христианское кладбища находятся рядом и их как бы объединяет общий небосклон. Все та же мечта писательницы о братском единении евреев и поляков.

В рассказе *Момент* (1899, 5) Ожешко как бы проникает в душу простых евреев заброшенного еврейского местечка, где на постоялом дворе случайно оказалась певица. Ее изумительное пение вызывает из глубин души местечковых ев-

<sup>27</sup> «Восход» 1885, № 1, с. 35. Кстати, в предисловии говорится о романе из еврейского быта *Меир Эзофович*, который «доставит ей, в чем нельзя сомневаться, европейскую известность, когда на днях появится на немецком языке в Берлине» (см. там же).

<sup>28</sup> «Восход» 1896, № 1, с. 76.

реев самые возвышенные чувства. Только что Рухля о чем-то спорила с мужем и вдруг, услышав пение, «заговорила тихо и мягко» и предложила мужу выйти на крыльцо, чтобы лучше слышать. Здесь они одновременно обратили внимание на красивую луну. В другом доме «серьезный Хаим и его жена Малка подняли голову от расчетной книги и, как жившие дружно супруги, в один голос произнесли: Как хорошо поет кто-то! И они тоже восхитились светом луны. А пение проникло им в самое сердце»<sup>29</sup>. Этот рассказ был опубликован с пометкой «перевод с рукописи В.Л.» в «Русской мысли» (1899, 1), а позднее в журнале «Русское богатство» (1901, 6) в переводе Зинаиды Журавской. В конце 90-х гг. рассказы Ожешко носят явно философский характер.

Одной из интереснейших исторических повестей в «Восходе» является повесть Ожешко *Миртала* (1888, 1–6) в переводе Адама Онуфровича. В этом же году повесть вышла отдельным изданием в С.-Петербурге на русском языке. Ее действие разворачивается в Риме после победы римлян в Иудейской войне, а точнее через два года после того, как Тит превратил Иерусалим и Храм «в груды развалин»<sup>30</sup>, т.е. в 72 г. н.э. В повести есть исторические личности: Тит, Веспасиан, Береника, Иосиф Флавий и др. (например, молодой историк Тацит!), но они статичны, а действуют, в основном, вымышленные персонажи: Менахим, который разыскивал в Риме и в Эфесе находящихся там в рабстве еврейских детей, его приемная дочь, красавица Миртала, спасенная из рабства, борец за свободу Иудеи Ионатан, римлянка Фанни и др. С первой страницы повести чувствуется, что Ожешко прониклась описываемой эпохой, проблемы и события далекой истории связаны у нее с проблемами современности. Стремление древних иудеев к независимости, к свободе, гордый характер лучших представителей народа ассоциируются у писательницы с устремлениями евреев конца XIX в. Характер Менахима проявляется в замечательной сцене его беседы с секретарем Агриппы Юстом, который предлагает ему должность секретаря у Иосифа Флавия. Должность сулит прекрасное жалование, хорошую квартиру, возможность обеспечить будущее Мирталы. Но на все это Менахим отвечает отрицательно, и только, когда Юст начал говорить о Ионатане, он закричал, чтобы Юст не искушал его<sup>31</sup>. Когда арестованного Ионатана ожидает казнь, Менахим про-

<sup>29</sup> «Восход» 1899, № 6, с. 130.

<sup>30</sup> «Восход» 1888, № 1–2, с. 137.

<sup>31</sup> Там же, с. 142–144.

износит страстный монолог, просит отпустить Ионатана и принимает всю вину на себя: «Это я ходил в Иудею на войну против вас... Я сражался с вами... Я поднял бунт в Египте, я был в амфитеатре...»<sup>32</sup>. При этом автор обращает внимание на тощие плечи Менахима, обнаружившиеся из-под разорванной одежды, а рядом могучими спинами выделялись римляне. Образ Менахима по силе страстной отцовской любви, по величию духа напоминает шекспировских героев. Интересен и образ главной героини Мирталы с огненного цвета волосами, рожденной в рабстве в Греции. Родиной ее родителей была Галилея. Это талантливая девушка, но она отказывается от предложение Артемидора, который хочет ее обучать живописи, отказывается остаться у Фанни и возвращается в гетто. Правда, какое-то время Миртала сомневается, но в решающий момент, когда Ионатана ведут на казнь, она оставляет Артемидора и бежит к Ионатану: «Я с ним... с тобой, несчастный мой народ!»<sup>33</sup>. Миртале противопоставлена еврейка Береника, которая прельстилась роскошью и готова стать женой Тита. Ионатан — это герой, борец за свободу своего народа, в то же время его душу и сердце переполняет страсть к Миртале. На празднике на Марсовом поле он произносит проклятие Титу, «разорителю чужих земель», и Беренике, «изменнице правому делу, отравительнице душ иудейских дочерей». Перед смертью на площади Ионатан убивает Мирталу, когда увидел бросившегося к ней римлянина. «О странная генеалогия безумств, порожденных несчастием, и преступлений, проистекающих из несправедливости человеческой!» — заключает Ожешко этот эпизод<sup>34</sup>. В повести есть еще один замечательный образ — это Рим, на фоне которого развиваются события, с его холмами и площадями, храмами и великолепным Тибром, который делит город на Затибрское предместье, где живет еврейская беднота, и другую часть, где «на семи холмах все святыни города и обитают властелины мира»<sup>35</sup>. Прекрасно передана атмосфера города — оживленная торговля, прогулки философов с учениками, праздник на Марсовом поле. И сегодня эта повесть читается с большим увлечением.

Главная идея статьи Ожешко из «Еврейского календаря» — «тормозы слияния евреев с коренным населением» («Восход», 1881, 11). Это идеал писательницы, который отразился во многих ее произведениях:

<sup>32</sup> «Восход» 1888, № 7, с. 68.

<sup>33</sup> Там же, с. 70

<sup>34</sup> Там же, с. 71.

<sup>35</sup> «Восход» 1888, № 1–2, с. 156.

слияние двух населений, обитающих на земле нашей: христианского и нехристианского, в одно мирное и соединенное целое, слияние, которому широким и прочным фундаментом служили бы здоровое понимание общей пользы, а также чувства справедливости и благожелательности<sup>36</sup>.

Ожешко считает, что для достижения этого идеала нужно, во-первых, просвещение еврейского народа и христиан, совместное их обучение в средних и высших школах «под крылом одной речи, одних прав и одинаковых устремлений»<sup>37</sup>. Во-вторых, необходимо заключение браков между представителями обеих народностей для скорого исчезновения расовых различий. Естественно, эти цели ведут к полной ассимиляции евреев, к их полонизации, чьей сторонницей была Ожешко.

В 1910 г. Ожешко умерла, и в 5-м номере «Еврейской недели» был опубликован некролог И. Клейнмана. Он писал об особом месте польской писательницы среди друзей и защитников евреев. Развернутую характеристику творчества писательницы дал литературный критик Аркадий Горнфельд в статье *Памяти Элизы Ожешко* в 6-м номере «Еврейской недели». Отметив определенную тенденциозность ее первых произведений, Горнфельд писал: «Но вскоре настоящий художник взял верх, и миру предстало редкое по гармонии сочетание подлинного художественного дарования, ясной и твердой мысли и большого любящего сердца»<sup>38</sup>. Горнфельд подчеркивал главное достоинство произведений Ожешко: в них не жалость, не снисхождение, не сострадание к евреям, а уважение к человеческому достоинству, умение заглянуть в их душу и раскрыть нечто новое самим евреям. Последняя незаконченная статья Ожешко по еврейскому вопросу согласно ее воле после смерти была помещена одновременно в идишском «*Hajnt*» и в польском «*Kurjer Warszawski*» в 1911 г. В «*Новом Восходе*» (1911, 41,42) сразу же появился отклик Клейнмана *Недописанное завещание Э.Ожешко*, где он отмечал ее искренне-доброжелательное отношение к еврейскому народу.

Следует отметить, и высокую оценку, которую дал Ожешко писатель Михаил Салтыков-Щедрин в своей статье *Июльские веяния*, в значительной степени посвященной еврейскому вопросу. Статья была опубликована в августовской книжке «*Отечественных записок*» за 1882 г. (в этот период Салтыков-

<sup>36</sup> «Восход» 1881, № 11, с. 59.

<sup>37</sup> Там же, с. 67.

<sup>38</sup> «Еврейская неделя» 1910, № 6, стб. 23.

Щедрин был редактором журнала, и здесь публиковались все его произведения). В статье Салтыков-Щедрин отмечает «преlestный рассказ г-жи Оржешко *Могучий Самсон*»<sup>39</sup>. «И те, которые пожелают узнать, сколько симпатичного таит в себе это племя и какая страшная трагедия тяготеет над ним, — пусть обратятся к этому рассказу, каждое слово которого дышит правдой»<sup>40</sup>.

В «Русском еврее» было опубликовано два произведения Камиллы Одынец, о которой речь шла выше. И здесь ее произведения подписаны инициалами К.О. В рассказе *Ревекка* (1879, 7) чувствуется влияние Ожешко. Это романтический рассказ о трагической любви поляка и еврейки. В рассказе есть реалистическая деталь: цветы, принесенные на могилу Ревекки, не растут в еврейской части города, такая же деталь присутствует в рассказе Ожешко *Дай цветок!*, который она переводила на русский язык. Можно упомянуть второе произведение К.О., опубликованное в «Русском еврее», — историческая повесть *Эсфирь* (1880, 27, 30, 33–4, 39, 44, 47, 50, 52; 1881, 3, 6, 10) из жизни евреев в Салониках<sup>41</sup>. Это достаточно посредственное с художественной точки зрения произведение.

В «Восходе» публиковался рассказ еще одной польской писательницы Янины (Ромуальды) Багницкой (1857–1935) более известной по фамилии мужа Бодуэн де Куртенэ, известного лингвиста<sup>42</sup>. Уроженка Киевской губернии, Багницкая закончила историко-филологическое отделение Бестужевских курсов. Она публиковалась в многочисленных периодических изданиях. Рассказ *Измаил* (1899, 11, 12) повествует о христианском юноше, воспитанном в уважении к евреям. Однажды он попадает в еврейский квартал, где его оскорбляют пьяные рабочие, приняв за еврея. С этого момента он задумался о судьбе евреев, а потом неожиданно узнал, что является евреем и его воспитала приемная мать. Это открытие привело юношу к решению вернуться к еврейству: «Итак, я еврей. Попытаюсь же быть честным евреем... ренегатом я не буду»<sup>43</sup>. Измаил уехал в еврейское местечко, стал учителем, испытал на себе, что такое антисемитизм. В конце концов, он уехал в Эрец-Исраэль. И если первая часть рассказа написана в реалистическом сти-

<sup>39</sup> *Могучий Самсон* Элизы Ожешко был опубликован в «Отечественных записках» в 1880, кн. 12.

<sup>40</sup> Цитируется по: *Литературное наследство* (сборник посвященный М.Е. Салтыкову-Щедрину), Жур.-газ. объединение, Москва 1933, т. 11–12, с. 292.

<sup>41</sup> Следует отметить, что в 1880 г. есть лишь пометка «перевод с польского», без указания автора, в 1881 г. указаны инициалы К.О.

<sup>42</sup> См. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996, т. 4, с. 32.

<sup>43</sup> «Восход» 1899, № 11, с. 37.

ле, то вторая, действие которой происходит в Эрец-Исраэль, — явно в возвышенных, романтических тонах. Например, виолончель, на которой он учился играть в юности, вдруг заиграла в его руках необыкновенные еврейские мелодии. Рассказ интересен своей первой, реалистической частью, где хорошо переданы психологические переживания Исмаила и его приемной матери. Рассказ Багницкой проникнут ярко выраженной юдофильской направленностью.

К числу известных польских писателей XIX в., проявивших значительный интерес к еврейской теме, относится Иосиф Крашевский (1812–1887), редактор «Gazeta Polska» с 1859 г., в которой он проводил идею равноправия евреев. Как отмечает в статье о Крашевском Клейнман, польского писателя интересовали проблемы борьбы старого еврейства с просвещением и вопрос общения и слияния евреев с поляками на почве общих гражданских и духовных идеалов<sup>44</sup>. И еще одна проблема, связанная с еврейством, интересовала писателя — зарождение еврейской буржуазии, новый образ жизни евреев, вырвавшихся за рамки гетто<sup>45</sup>. Об интересе Крашевского к еврейской теме свидетельствует сделанный им перевод с еврейского рукописи о графе Поточком, который разочаровался в католичестве и перешел в иудейство. Крашевский писал:

Оригинальную рукопись приобрел я на вес золота, а, может быть, и того дороже, и должен был обещаться, что не выдам, от кого я ее имею; я перевел рассказ с помощью г. Александра Элленбогена. Несколько мест я вынужден был опустить. Рассказ написан на чистом еврейском языке<sup>46</sup>.

Этот анонимный текст под названием *Гер Цедек* (так именует перешедшего в иудейство графа Потоцкого неизвестный автор), с подзаголовком *Быль XVIII*, был взят из книги Крашевского *Wilno od początków jego do roku 1750* (т. 3, 1841) и переведен на русский язык. Перевод был опубликован в «Еврейской библиотеке» (1873, 3). Как свидетельствует Крашевский<sup>47</sup>, в Вильно высоко чтут память Абрагама Абрагамовича, который, разочаровавшись в католицизме, принял в Амстердаме иудейство, а затем вернулся в родные места. И когда в нем узнали бывшего знатного поляка, он был сожжен. Есть в этом тексте еще один герой — сын пана Зарембы, который вместе с Потоцким

<sup>44</sup> *Еврейская Энциклопедия Брокгауза и Ефрона*... , т. 9, стб. 826.

<sup>45</sup> См. об этом в: М. Opalski, I. Bartal, *Poles and Jews*..., с. 26–27.

<sup>46</sup> «Еврейская библиотека» 1873, № 3, с. 229.

<sup>47</sup> Цит. по: *Еврейская Энциклопедия*, С-Петербург 1910, т. 6, стб. 429–430.

учился в Париже. И Заремба вместе со своей любящей женой, прожив длительное время в Амстердаме, приняли иудейство, а затем уехали в Палестину. *Быль* написана в жанре поучительной повести.

Рассказ польского писателя Михаила Балуцкого (1837–1901) дважды публиковался в «Восходе» в разных переводах. Первый раз в 1882 г. (4–5) под названием *Типичная еврейка* с подзаголовком *Картинка с натуры* без указания переводчика, и в 1888 г. (8) под названием *Старая Мошкова* с подзаголовком «Очерк» и с указанием переводчика — Адам Онуфрович. Публикация одного и того же произведения в одном издании — исключительный факт в русско-еврейской журналистике. Второй вариант более лаконичен и точен, поэтому рассмотрим рассказ по второму варианту. Его героиня — достаточно характерный тип пожилой еврейской женщины, которая всех знает, в курсе всех дел еврейского местечка, которой все доверяют. Она занималась мелкой торговлей вразнос. Ее зять, «блестящий господин», стеснялся старой еврейки, однако услышав о сделанном ею завещании, начал за ней усиленно ухаживать. Перед смертью, когда Мошкова сообщила, где находится завещание, «на посинелых губах ее мелькнула насмешливая улыбка, направленная к зятю»<sup>48</sup>. В завещании были лишь слова прощения обид. Следует отметить, что Балуцкий неоднократно обращался к еврейской теме.

В 12 номере журнала «Восход» за 1886 г. есть публикация Адама Шиманского *Сруль из Любартова* с подзаголовком *Из недавних воспоминаний о Сибири*<sup>49</sup>. Интересно, что этот же очерк Шиманского был опубликован в «Одесском Вестнике» (1888, 139) и «Русском курьере» (1888, 127). Адам Шиманский (Шиманский) (1852–1916), писатель, юрист и этнограф, за участие в польском национальном движении был сослан в ссылку в Сибирь. Здесь он изучал географию и этнографию Якутского края, стал членом Российского императорского географического общества. В Якутске он писал рассказы из жизни ссыльных поляков, «стал первым в польской беллетристике певцом Сибири»<sup>50</sup>. *Сруль из Любартова* — один из «сибирских» расска-

<sup>48</sup> «Восход» 1888, № 8, с. 93.

<sup>49</sup> В.Г. Короленко в книге *История моего современника* в главе XXII *Моя поездка в Якутск. Польский писатель Шиманский* пишет о встрече с польским писателем и упоминает рассказ *Сруль из Любартова*, где характерная для него тема тоски по родине — Польше «мастерски преломляется в душе еврея». Цитируется по электронной публикации: [http://dugward.ru/library/korolenko/korolenko\\_istoria\\_moeogo\\_sovremennika4.html#a022](http://dugward.ru/library/korolenko/korolenko_istoria_moeogo_sovremennika4.html#a022) [1.09.2020].

<sup>50</sup> См. Б.С. Шостакович. *Шиманский (Шиманский) Адам* // *Историческая энциклопедия Сибири* (в трех томах), [http://irkipedia.ru/content/shimanskiy\\_shimanskiy\\_adam\\_istoricheskaya\\_enciklopediya\\_sibiri\\_2009](http://irkipedia.ru/content/shimanskiy_shimanskiy_adam_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009) [25.04.2020].

зов — написан в 1885 г. Сруль — польский еврей из Любартова, недалеко от Люблина. Он уже 3 года в Сибири, и, узнав, что в Якутске появился поляк из Варшавы, пришел к Шиманскому поговорить. Видно было, как его переполняет тоска по родной земле, ее полям и лугам, на его измученном лице даже выступили слезы.

Переводы польских писателей в русско-еврейской периодике свидетельствуют об интересе их создателей к еврейской теме. Польские писатели стремились показать бесправное положение, особенности характера и быта евреев, которых было немало в Польше, с которыми они пересекались в обычной жизни. Более всего это реализовалось в творчестве Элизы Ожешко. Автор литературного обзора в журнале «Еврейская жизнь» отмечал в связи с 40-летием литературного творчества Ожешко:

В тяжелой атмосфере еврейской действительности она улавливает не только стоны, но и гордые, полные веры мечты. В *Могучем Самсоне* и многих ее маленьких эскизах мощь духа лишь более ярко вырисовывается, благодаря унылой и гнетущей обстановке, в которой проходит жизнь ее маленьких героев<sup>51</sup>.

В художественных произведениях, письмах и публицистике Ожешко прозвучал страстный призыв к единению поляков и евреев.

<sup>51</sup> *Литературная летопись*, «Еврейская жизнь» 1906, № 8–9, с. 186. Статья подписана псевдонимом «Елиз. Абр.». Этот псевдоним принадлежит Елизавете Абрамовне Хотинской-Мощенко (после крещения — Николаевна). См. *Деятели революционного движения в России // Био-библиографический словарь*, т. 2. (Семидесятые годы), вып. 3., Москва 1931, стб. 978.





MARTA ZAJĄC

Uniwersytet Śląski w Katowicach



ORCID <http://orcid.org/0000-0003-3190-7759>

## Zuzanna Ginczanka: krytyka, poezja, życie. O tym, jak otwierają się znaki

Zuzanna Ginczanka: criticism, poetry, life. Around semiotic openings

**Abstract:** The article is an attempt to grasp a feature of the literary and cultural phenomenon of Zuzanna Ginczanka, a Ukrainian-born Polish poetess of the Jewish origin. It refers to 1) biographical elements, 2) their mediation in chosen critical works, as well as 3) the samples of Ginczanka's literary output. The key concept for my investigations is openness (understood mainly as indeterminacy of meaning), which I associate with the intellectual climate of postmodernism, to trace, however, the modalities and variations of openness in Ginczanka's life, criticism and poetry.

**Keywords:** Ginczanka, openness, postmodernism, Jewishness

Зузанна Гинчанка: критика, поэзия, жизнь. О том, как открываются знаки

**Резюме:** В статье я пытаюсь уловить определенную литературную и культурную черту феномена Зузан-ны Гинчанки, польской поэтессы еврейского происхождения. Я имею в виду 1) биографические элемен-ты, 2) критические труды, где эти элементы обрабатываются и интерпретируются, а также 3) избранные поэтические произведения. Лейтмотивом моего размышления является понятие открытости (в смысле неопределенности), которое связываю с интеллектуальным климатом постмодернизма, но при этом от-слеживаю его различные формы в жизни Гинчанки, в критических трудах ей посвященных и в ее поэзии.

**Ключевые слова:** Гинчанка, открытость, постмодернизм, еврейство

Krytyka, poezja, życie — taką sekwencję obrałam w tytule niniejszego studium, odwracając niejako naturalną kolejność. Albowiem to życie daje przecież początek twórczości, która następnie staje się przedmiotem krytyki literackiej. Ta naturalna kolejność nie jest jednak możliwa do zachowania na poziomie recepcji. Spoglądając na czyjeś życie i twórczość, i pragnąc za ich pośrednictwem dotrzeć do osoby, mamy do dyspozycji materiał literacki i biograficzny, lub odwracając ponownie kolejność,

biograficzny i literacki, które stają się następnie przedmiotem naszej interpretacji, i w ten sposób przybliżają (lub nie) istotę owej (osobowej) rzeczywistości, którą pragniemy poznać i zgłębić, pochwyteni przez jakieś przypadkowe słowo, frazę i/lub biograficzny detal.

Tak bywa, chociaż oczywiście nie zawsze, ponieważ sama koncepcja odkrywania osoby, konstruowania obrazu czyjejs tożsamości na podstawie językowych tropów jest obecnie często kwestionowana, a czasem poddawana miazdzącej wręcz krytyce. Ale poznawczy głód nie wygasa. Tęsknota za obecnością jest silniejsza niż teże dekonstrukcja. Mimo skomplikowania i wieloaspektowości współczesnej krytyki literackiej wciąż nie ma pełnej zgody i przyzwolenia na modną i efektowną koncepcję „śmierci autora”, sformułowaną przez francuskiego post-strukturalistę (a wcześniej strukturalistę) Rolanda Barthesa.

A piszę o tym przy okazji własnej refleksji nad Zuzanną Ginczanką nieprzypadkowo. Urodzona w Kijowie, dorastająca na Kresach, polska poetka żydowskiego pochodzenia, zamordowana w wieku dwudziestu siedmiu lat przez gestapo, stała się w ostatnich latach przedmiotem bardzo osobistych poszukiwań. Poświęcona Ginczance krytyka literacka sama w sobie przedstawia niejednokrotnie fascynujący materiał badawczy. Można odnieść wrażenie, że życie i twórczość Ginczanki stanowią jednak materię tak atrakcyjną, jak i plastyczną. Rodzą się mity i narracje. A ponieważ poetka nie zdążyła pozostawić własnego komentarza, wiele z jej życia istotnie pozostaje w sferze domysłów, poddane grom naszej wyobraźni.

W niniejszym artykule chcę podać kilka przykładów na to, jak kształtuje się współczesna krytyka Zuzanny Ginczanki. Jakie formy przybierają, i jakie obierają kierunki, wybrane prace krytyczne jej dotyczące. Motywem przewodnim mojej w tym względzie refleksji będzie przy tym szeroko rozumiane, a przez to pojemne, pojęcie otwartości. Zamierzam wskazać, w wybranym przeze mnie kontekście, różne jego modalności i realizacje. Pod koniec swojego wywodu proponuję, jako ilustrację kolejnego otwarcia pojęcia otwartości, własny interpretacyjny trop, odnosząc się do wybranych biograficznych detali i poetyckich przedstawień, które budują także mój obraz Zuzanny Ginczanki, polskiej poetki żydowskiego pochodzenia.

Jednocześnie chcę jeszcze nadmienić (bo nie ma miejsca na szczegółowe omówienie i uzasadnienie tej myśli), że współczesne literaturoznawstwo jest szczególnie wyczulone na wewnętrzną dynamikę znaków i kwestię otwartości procesów

zniczeniotwórczych. Popularność Ginczanki, postaci i twórczyni niejednoznacznej, może mieć, moim zdaniem, z owym intelektualnym klimatem pewien związek.

### **Kim jesteś, Zuzanno? Mistyka kobiecości**

„Kiedy powinniśmy zacząć opowiadać?“, pyta Jarosław Mikołajewski w książce *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*. To ważne pytanie. Dla mnie również stało się ono ważne, i to w odniesieniu do tekstu, który zaplanowałam napisać, podobnie jak Mikołajewski, właśnie o Ginczance. „Kiedy powinniśmy zacząć opowiadać? Czy w chwili, kiedy dowiedzieliśmy się już wszystkiego, czy kiedy nie wiemy nic albo prawie nic [...]“, pyta dalej Mikołajewski, a ja zastanawiam się, dlaczego przywiązuję aż taką wagę do tego pytania, dlaczego uznaję, że wymaga ono mojego komentarza, dlaczego odbiegam w myślach od Zuzanny Ginczanki, która miała przecież stanowić właściwy przedmiot refleksji, a zamiast tego skupiam się na czymś komentarzu jej dotyczącym, co się takiego dzieje między mną a tym dziwnym tekstem i pytaniami, które stawia jego autor?

Czy — jako krytyk, jako badaczka literatury — mogę zacząć pisać w chwili, kiedy nie wiem nic albo prawie nic? Tak, nie, zależy. Ale raczej nie. Czy mogę zacząć pisać, mając przed oczyma tylko tekst, który mówi do mnie głosem bliżej nieznanego mi postaci? Czy mogę zacząć pisać, słysząc przede wszystkim tekst, wsłuchując się w to, co się we mnie samej w odpowiedzi na ów tekst dzieje? Tak. Wyłącznie tak. Tak się bowiem wszystko, co ważne w lekturze tekstu, zaczyna. A zatem — tak czy nie? Zależy.

Mikołajewski kończy swoje pytanie następująco: „Kiedy powinniśmy zacząć opowiadać? Czy w chwili, kiedy dowiedzieliśmy się już wszystkiego, czy kiedy nie wiemy nic albo prawie nic, a w tym ‘prawie’ jest intuicja, że ten ktoś zagęszcza w sobie coś ważnego dla nas, chociaż nie wiemy, ani co to jest, ani co w ogóle dla nas jest ważne?”<sup>1</sup>. Zawiera zatem w owym ważnym dla siebie pytaniu słowa tak niedookreślone jak — „prawie” czy „coś”, a jeśli posłuży się określeniem „coś ważnego”, to i tak zaraz przyzna, że nie wie, „co to jest?”, gdyż, nie wie, co „w ogóle [...] jest ważne”. Dlaczego przypomina mi się Sartre i jego *Mdłości?* („Z pewnością czegoś się obawiałem, lub coś w tym rodzaju. Gdybym tylko wiedział, czego się boję, byłby to znaczący krok do przodu. Najdziwniejsze jest to, że w żadnym stopniu nie uważam, że oszalałem. Widzę przecież

<sup>1</sup> J. Mikołajewski, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, Wydawnictwo Dowody na istnienie, Warszawa 2019, s. 18.

jasno, że tak nie jest [...] To znaczy, przynajmniej, chciałbym mieć taką pewność<sup>2</sup>). Czy jest to tylko przypadkowe skojarzenie, czy może jeden z istotnych tropów co do materii, z jakiej jest utkana krytyka poezji Zuzanny Ginczanki?

Pytanie, które motywuje poszukiwania Mikołajewskiego, brzmi: kim jesteś Zuzanno? Zapisał je kiedyś, w taki właśnie sposób i „w imieniu Zuzanny”, na skrawku gazety, a odpowiedzi udzielił, również w imieniu Zuzanny, na kolejnym wyrwanym z większej całości kawałku papieru. Odpowiedź brzmiała „Jestem tą, która ucieka”. Twarz Zuzanny mignęła mu bowiem w chwili, gdy jego badawczemu spojrzeniu wymknęła się, zasłaniając twarz chustą, pewna syryjska kobieta, siedząca pod bramą ośrodka dla uchodźców na Lampedusie<sup>3</sup>. Zobaczył ją jeszcze tylko raz, kiedy na drugi dzień pisała w zeszycie coś, co z kolei zlało się w jego umyśle z Ginczanki poezją. Ta przejmująca, aczkolwiek niekompletna, epifania podsunęła Mikołajewskiemu kolejną myśl, myśl-zjawę, niedookreśloną myśl-widmo (choć w moim odczuciu bardzo trafną i wiernie oddającą nastrój tego przedziwnego związku), myśl o „tajemnicy kobiety”<sup>4</sup>. (Mistyka kobiecości..., dopowiedziałam już sama). A zatem (jak pięknie pisze Derrida w dziele *Ostrogi. Style Nietzschego*) myśl jest kobietą, myśl-kobieta jest narzeczoną mężczyzny<sup>5</sup>, kobieta to wieczna ucieczka, myśl, która wciąż nam się wymyka, i w ten sposób uwodzi. Ale Mikołajewski nie lubi zakończeń i nie stawia kropek. Czytamy więc:

#### *Tajemnica kobiety*

Tej kobiety? Kobiety w ogóle? Czy o to właśnie mi chodzi? O tajemnicę kobiety w ogóle? Kobiecości we mnie? Tak czy inaczej, Zuzanna zamieszkała w tajemnicy Syryjki, która właśnie przepłynęła przez morze. Zostawiła siebie gdzieś tam, przepawiła na tę stronę tylko swój sekret.

Jakoś tak. Nie wiem już, co miałem na myśli<sup>6</sup>.

Bardzo to wszystko postmodernistyczne<sup>7</sup> (choć po raz kolejny przypomina się też Sartre). Bez większego trudu można

<sup>2</sup> J.-P. Sartre, *Młodość*, przeł. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1974, s. 25.

<sup>3</sup> J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 81.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 58.

<sup>6</sup> J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 81.

<sup>7</sup> „[N]iedookreślenie i wieloznaczność komunikujących się elementów nie jest objawem schorzenia systemu, lecz warunkiem jego żywotności”. Tak zgrabnie ujął znaczącą cechę postmodernizmu socjolog Zygmunt Bauman (*Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 28). Zapis dyskusji nad otwartością w odniesieniu do strategii interpretacyjnych znajdziemy z kolei w: U. Eco with R. Rorty, J. Culler and Ch. Broke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. S. Collini. Cambridge University Press 1992. Na gruncie filozoficznym te same cechy przedstawia na przykład *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. R. Audi, Cambridge University Press 1995, s. 634–635.

w tym niezwykle osobistym, i niejednokrotnie nad wyraz konkretnym, opisie poszukiwań „tej, która ucieka”, odnaleźć coś niepokojąco bliskiego derridiańskiej grze znaczeń, chłodnej, systemowej zamianie oznaczanych na znaczące. Wybrzmiewa też gorzka rezygnacja w obliczu nieuchronności tegoż, ale i przyzwolenie, aby uwodzicielska moc semiotycznych transakcji przysłoniła, przynajmniej w części, kobietę, która była, żyła i pozostawiła po sobie wiersze świadczące o życiu nader konkretnym, zmysłowym, prawdziwym. *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, wyznaje Mikołajewski, to „opowieść o kimś, kto jej [Ginczanki — M.Z.] szuka”<sup>8</sup>. Ja dodałabym, że również o kimś, kto sam się chowa. „Podczas pracy nad tekstami o Ginczance — poszukiwań jej cienia przez cień, którym sam się czuję, od kiedy tylko czuję cokolwiek”<sup>9</sup>, pisze Mikołajewski na początku przywołanego już rozdziału *Sobowtór* (w którym Ginczanka użyczyła swej twarzy Syryjce z obozu uchodźców). „Cień, którym sam się czuję, od kiedy tylko czuję cokolwiek” ... To mocne słowa, którym raczej nie do końca możemy ufać, chyba że fraza ta streszcza pogląd, iż każda tożsamość (podobnie jak postmodernistyczna myśl) jest „słaba”, czyli niedookreślona, zmienna, chwiejna. A zatem znowu — postmodernizm. Autor książki *Cień w cień* nie jest niczym, nawet swoim własnym cieniem, ukrywa się jednak czasem za misterną fasadą postmodernistycznych tropów i chwytów.

A Ginczanka, dopowiedziałabym jeszcze, dość trywialnie, albowiem na przekór idealizującym i poetyzującym ją tendencjom, jest nie tylko tą, która ucieka, ale także tą, która wraca. Na przykład do osławionego „stolika Gombrowicza” (o którym, i to w chwili, kiedy jego legenda stała się już czymś bardzo żywym i wplecionym w szereg analiz, ktoś — Tadeusz Wittlin — powiedział, że nigdy takiego stolika nie było, że ktoś, ale kto?, ów stolik i jego legendę wymyślił...<sup>10</sup>). Wraca do stolika, który wcześniej opuściła, zrażona mało wyrafinowanymi uwagami i seksualnymi aluzjami dużo starszych i nader nią zainteresowanych mężczyzn. A jednak — wraca. Wydaje się pod pewnymi względami bardzo normalną i bardzo typową młodą kobietą, która afirmuje swoją kobiecość, nawet jeśli nie zawsze z radością przyjmuje komplikacje, które niesie jej wyrazista, wyróżniająca się uroda. Ciekawie brzmi również, kiedy Mikołajewski pisze, że Ginczanka, jeśli spojrzeć na jej twarz utrwaloną na zdjęciach, jest „zbyt pogodna jak na los,

<sup>8</sup> J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 13.

<sup>9</sup> Tamże, s. 80.

<sup>10</sup> I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s. 202.

jaki jej zgotowano<sup>11</sup>, tropiąc kolejny sekret i tajemnicę cienia, za którym (cień jego cienia) podąża. „Za dużo się uśmiechasz, Zuzanno” zdaje się mówić. W domyśle, za dużo się uśmiechasz, jeśli wziąć pod uwagę twoje tragiczne losy, życie ucięte zbyt szybko i brutalnie, wojenne sponiewieranie, niedokończone wiersze, niewypowiedziane myśli. Ale Zuzanna uśmiecha się przecież wówczas, kiedy jeszcze o tym, co ją spotka, nie wie; uśmiecha się (w istocie, jest to na swój sposób uderzające, bo uśmiecha się tak samo i na każdym prawie zdjęciu), ponieważ jest młoda, piękna, utalentowana, pełna energii i apetytu na życie. Kiedy, w czasie wojny, musiała się ukrywać, kiedy doświadczyła traumas zaszczucia i osaczenia, przestała się też „uśmiechać”, twarz, jaką pokazywała światu, znacząco się zmieniła. Jak czytamy w relacjach naocznych świadków, sprawiała wrażenie fizycznie wyniszczonej i psychicznie wyczerpanej. I to również jest normalne. Ale Mikołajewski na taką „normalność”, zwyczajność, poetki nie jest gotowy. Kiedy jej twarz mignie mu na taśmie starej kroniki filmowej, twarz uśmiechniętej młodej kobiety, tańczącej tango na dancingu, on odwraca swoją. Jest dla niego jak „duch przyłapany na istnieniu”<sup>12</sup>. Odrzuca też myśl, że pozowała nago Leonowi Chwistkowi i za nic nie chciałby, jeśli to prawda, owego aktu zobaczyć („Przeraża mnie myśl, że mógłbym kiedyś zobaczyć jej akt. Dla mnie jej piękno jest pięknem [...] pompejańskiej Wiosny, która zrywa kwiat, nie pokazując twarzy”<sup>13</sup>). Mistyka kobiecości... Ale w jakimś sensie w połączeniu z postmodernistycznym flirtem ze śmiercią, nieobecnością znaczenia, „śmiercią autora”.

### **(Nie) pewność odnalezionego śladu? Zuzanna niedopowiedziana**

Co ciekawe, w podobnym — postmodernistycznym — tonie wypowiada się czasem również Izolda Kiec, redaktorka pierwszych *Poezji zebranych* Ginczanki i autorka pierwszej jej biografii. I jest ów ton poniekąd zrozumiały. Materiał na jakim pracowała Kiec, przygotowując pierwszą tak szczegółową biografię Zuzanny, owe tony dokumentów, w których mnożą się tabele, plany geodezyjne, szkolne cenzurki, masy papieru, gdzie osobowość i indywidualność przegrywają z formularzami i wykresami, wszystko to może ostatecznie wyzwolić potrzebę

<sup>11</sup> J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 78.

<sup>12</sup> Por. tamże, s. 114.

<sup>13</sup> Tamże, s. 34.

skorygowania wrażenia pewnej zwyczajności, zmusza niemal do powiedzenia, że mimo że urodziła się i umarła, że chodziła do szkoły i spacerowała po prowincjonalnym deptaku, mimo że jej życie jest wpisane w ogólnoludzki schemat, była ostatecznie inna, wyjątkowa i niezwykła.

Być może dlatego właśnie we wstępie do biografii (której podtytuł *Nie upilnuje mnie nikt* zasługuje na osobne omówienie) Kiec tak bardzo podkreśla niemożność pochwylenia, czy uchwylenia choćby w części, istoty tej, której życie rekonstruuje:

Gdy podczas gromadzenia materiałów do niniejszego wydania biografii Zuzanny Ginczanki raz po raz ogarniała mnie pewność odnalezionego śladu, już po chwili okazywało się, że kolejny dokument, kolejne wspomnienie zawierają inną, nową „prawdę” o autorce. Ujawniają jej nieznaną dotąd twarz<sup>14</sup>;

Czy wobec tak manifestowanej niezależności, domagania się wolności decydowania i wyborów, można uczynić los Zuzanny jednoznacznym? Czy da się go ująć w ramę, zamknąć, opatrzyć etykietą? Czy wypada zabierać poetce prawo do milczenia, intymności i własnych tajemnic? [...] Historia Zuzanny Ginczanki pozostanie niedokończona, a jej osobowość będzie fascynować nierozpoznanem, niedopowiedzeniem, domysłem<sup>15</sup>.

Zastanawiam się jednak, czy podmiotem tych słów jest rzeczywiście tylko Ginczanka, czy może jest to też wypowiedź o charakterze ogólniejszym. Czy nie wybrzmiewa w niej także niepokój odnoszący się do niejednoznaczności językowych tropów jako takich, intuicja, że język, w jakim wypowiadamy siebie i swoje życie, więcej czasem przesłania niż odsłania? Ale jeśli tak, to przez tego typu zabieg postać Ginczanki, tak starannie budowana, składana, kreślona, ulega odrealnieniu.

Jeszcze inną narrację dotyczącą Ginczanki otwiera interpretacyjna ścieżka Agaty Araszkiewicz. Ona z kolei przypisuje Zuzannie melancholię. Ponieważ ojciec Ginczanki porzucił rodzinę (jak głosiła plotka, próbował szczęścia jako aktor w Hollywood), a matka, z nowym mężem, wyjechała do Hiszpanii, zostawiając jedyną córkę u dziadków, Zuzanna doskonale wpisuje się w opowieść o porzuconym kopciuszku-sierotce, oraz będące tego stanu konsekwencją bolesne uwięzienie w schemacie, określanym za Alice Jouranville „maskaradą kobiecości”<sup>16</sup>. (Ukochana babcia mogłaby być w tym scenariuszu dobrą wróżką,

<sup>14</sup> I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 9.

<sup>15</sup> Tamże, s. 11.

<sup>16</sup> A. Araszkiewicz, *Melancholia Zuzanny Ginczanki*, „Res Publica nowa” 1998, nr 5, s. 55. Na temat „maskarady kobiecości” czytaj więcej: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Wydawnictwo eFKa, Kraków 2001.

matką chrzestną). Przejrzałam uważnie różne biografie Ginczanki i wciąż mam wątpliwości, czy rodzicielska zdrada miała na jej życie aż tak destrukcyjny wpływ. Wiem, że uśmiech melancholii bywa promienny, ale wiem też, że feministyczne krytyczki lubią przypisywać silnym, twórczym kobietom jakiś wewnętrzny konflikt, pęknięcie, co staje się następnie oskarżeniem wobec patriarchy tłamszącego ich osobowość (a najczęściej seksualność, i dotyczy to także Ginczanki). Przeobraża się więc Ginczanka w ofiarę. To kolejna już perspektywa, która nie współbrzmi z moim doświadczeniem lektury jej poezji i wglądu w życiowe losy.

### ***W pokoju tłoczyły się meble...*** **Zuzanna Gincburg: (nie)pewny trop?**

Przyznam, że w owej polifonii głosów, gąszczu mistrzowskich analiz, moją uwagę przykuła uderzająca w swej prostocie relacja przyjaciela domu, Izaaka Pawła Gasko:

Dom, w którym Sanka rosła, był duży, dwu- i półpiętrowy, i może w czymś podobny do domów Kafki. Taki dziwny jak jego właścicielka, czcigodna pani Klara Sandberg<sup>17</sup>.

Dlaczego właśnie to zdanie? Z jednej strony, ów krótki opis wyjątkowo silnie przemawia do mojej wyobraźni (nawiązanie do Kafki nie jest zapewne w tym względzie bez znaczenia); z drugiej — przywołuje jedynie wspomnianą do tej pory kwestię żydowskiego pochodzenia poetki. (Klara/Chaja Sandberg to babka Zuzanny, szanowana w Równem właścicielka nie tylko wspomnianego domu, ale i apteki mieszczącej się na jego parterze). Może się wprawdzie wydawać, że trop ów, pytanie o żydowskość Ginczanki, szybko się skończy. Zuzannie, co widać także w jej poezji, daleko było do żydowskiej ortodoksji. Warto jednak powiedzieć na ten temat przynajmniej kilka słów.

Dziadek Ginczanki był jeszcze wierzącym i praktykującym Żydem, rozpaczał na wieść, że jego córka, matka Zuzanny, wiąże się z nie-Żydem<sup>18</sup>. W domu przestrzegano żydowskiego kalendarza, obchodzono religijne święta<sup>19</sup>. Ale Zuzanna dorastała

<sup>17</sup> Za: J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 44.

<sup>18</sup> Por. „Podobno pomieszczenia zmysłów dostał właśnie przez to, że matka Sany związała się z ruchem lewicowym”, tamże, s. 69.

<sup>19</sup> „W rodzinie Sandbergów następował dość powszechnie obserwowany wówczas wśród części Żydów kresowych proces laicyzacji, odchodzenia od surowych religijnych zasad”; „z powodu choroby (psychicznej) męża pani Klary, który mieszkał w wydzielonych dla niego pokojach [...] święta te utraciły



w środowisku wielokulturowym i w mentalnej wieży Babel<sup>20</sup>. Chodziła do przedszkola z językiem francuskim, gimnazjum wybrała polskie. Jako poetka miała do wyboru cztery języki: rosyjski, jidysz, polski i ukraiński. (Wybrała, jak wiadomo, polski i, jak przejmująco pisze Kiec, była to kolejna życiowa zdrada, której doświadczyła — jej wojenne losy mogły się potoczyć całkiem inaczej, mogła ocaleć, gdyby posługiwała się na przykład mową rosyjską). Z ortodoksyjnymi Żydami w Równem nie odczuwała żadnej więzi. „[P]ostanowiłyście ich nie zauważać. Mieć jak najmniej wspólnego z tym dziwnym językiem, dziwnymi imionami i jeszcze bardziej dziwnymi zwyczajami. Oni żyją swoim, a wy swoim życiem. W chałatach, czarnych kapeluszach albo zwyczajnych czapeczkach, krążą po ulicach”, tak odtwarza tę relację Maria Stauber, córka Lusi Gelmont, serdecznej przyjaciółki Zuzanny<sup>21</sup>. Co ciekawe jednak, według innej relacji, Filipa Łobodowskiego, kiedy młoda Zuzanna przybywa do Warszawy, jest wstrząśnięta tym, co widzi w żydowskiej dzielnicy:

jeszcze bardziej przeraziła ją żydowska dzielnica Warszawy [...]. Żydzi Wołyńscy nie nosili chałatów i jarmułek [...] słabo odróżniali się od Polaków i Ukraińców. Była naprawdę przerażona [...] Wychowaną w odmiennych warunkach i otoczeniu razii ten „czarny łąd”, nie poczuwała się do żadnej z nim wspólnoty<sup>22</sup>.

Pojawia się w tym punkcie pewna sprzeczność. Czy po ulicach w Równem krążyli ortodoksyjni Żydzi, Żydzi „w chałatach”, Żydzi wyglądający na Żydów (niepodobni więc do niebieskookich Polaków i Ukraińców), czy też nie? Przecież — raczej tak. Dlaczego przyjaciółka Zuzanny, Lusia, miałyby w tym miejscu fantazjować? Ale dlaczego zatem Zuzanna sprawia w Warszawie wrażenie, jakby po raz pierwszy w życiu zobaczyła Żyda w chałacie, jakby do takiego widoku w ogóle nie była przyzwyczajona? I dlaczego, to kolejne pytanie, Równem, ów wielokulturowy tygiel, nie uodporniło jej na taki widok? (Może w Równem owe różnorakie kultury były bardziej ze sobą przemieszane, nie aż tak wyraziste, jak ma to miejsce w stanie izolacji, w specyficznie żydowskiej dzielnicy?)

swoją patriarchalny rytuał i doniosłość”. I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 231. (Kiec cytuje w tym miejscu ponownie Gasko).

<sup>20</sup> „Tu mieszkacie [...] Polak, Żyd, Niemiec, Rusin, Czech, Ormianin. Tu mówicie w różnych językach, piszecie alfabetem łacińskim, bukwami, literą hebrajską i w tej różności [...] żyjecie sobie całkiem spokojnie”. M. Stauber, *Musisz tam wrócić. Historia przyjaźni Lusi Gelmont i Zuzanny Ginczanki*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018, s. 7. Por. J. Mikołajewski, *Cień w cień...*, s. 44.

<sup>21</sup> M. Stauber, *Musisz tam wrócić...*, s. 53.

<sup>22</sup> I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt...*, s. 232. Kiec cytuje Łobodowskiego.

Ale — warto sobie uświadomić — żydowskość to coś więcej niż ortodoksja, obrzędy i poczucie przynależności. To również mentalne dziedzictwo, kształtowane przez długie stulecia filozofia życia, takie a nie inne spojrzenie na rzeczywistość<sup>23</sup>. Jeśli taki temat potraktujemy powierzchownie, będą to jedynie spekulacje, fantazje, projekcje, coś, co dopiero trzeba by potwierdzić, ale co potwierdzić byłoby też bardzo trudno. Przyznaję jednak, że bardzo szybko podczas lektury poezji Ginczanki pojawiło się u mnie pewne skojarzenie z szeroko rozumianą właśnie żydowskością. A co bardziej jeszcze znaczące, owo skojarzenie nawiązuje również do plastyczności, otwartości, niedopowiedzeń charakteryzujących koncepcje formułowane w przywołanych przeze mnie krytycznych opracowaniach.

Mówiąc najogólniej, bo nie ma miejsca na bardziej szczegółowe przedstawienia, częścią żydowskiej ortodoksji jest swoista interpretacyjna otwartość. Owa otwartość jest już inherentną cechą samego języka, w jakim spisane zostały żydowskie święte księgi. Hebrajski tekst Tanachu oryginalnie składa się tylko ze spółgłosek, a zatem samo wypełnianie tekstu za pomocą samogłosek otwiera nieskończoną wielość interpretacyjnych ścieżek. A jest to tylko jeden z poziomów. Tak pisze o Torze rabin Marc-Alain Ouaknin: „Nie istnieje sens tekstu, lecz sens, jaki ja mu nadaję. Tekst *chce* nam coś powiedzieć, ale *może* powiedzieć coś innego. Jest nieskończenie otwarty. Jest w nim coś niezemskiego, jakaś ‘transcendencja’ słów”<sup>24</sup>. O Talmudzie z kolei dodaje: „Talmud otwiera pole dla wielkiej otwartości umysłu. Wszystko w końcu wolno powiedzieć, wszystko pomyśleć, ale także wszystkiemu zaprzeczyć. Talmud niczego nie ogranicza”<sup>25</sup>. W tym miejscu mógłby powstać pewien, jakkolwiek chwiejny, pomost między pochodzeniem Ginczanki a kierunkiem, jaki obierają wspomniane przeze mnie prace krytyczne dotyczące jej życia i dzieł. Trudno byłoby oczywiście doszukiwać się tu związku logicznego, wcześniej zresztą trzeba by (a nie jest to w tym miejscu, przy formacie mojej refleksji, możliwe) rozważyć kwestię, na ile istotny jest fakt, że sam Jacques Derrida był pochodzenia żydowskiego, studiował przez jakiś czas Talmud, a nawet (podobno) rozważał możliwość studiów rabinicznych. Pozostaje mi jedynie uznać, że Ginczanka, z jakichś względów, silnie przemawia do wyobraźni

<sup>23</sup> Tematykę tę podejmuje i rozwija m.in. S. Quinzio w: *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Wydawnictwo homini, Kraków 2005. Patrz również: A. Lipszyc, *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*, Wydawnictwo Fundacja im. prof. Mojżesza Schorra, Warszawa 2009.

<sup>24</sup> J. Bottero, M.-A. Ouaknin, J. Moingt, *Najpiękniejsza historia Boga*, przeł. K. Pruski, Cyklady, Warszawa 1998, s. 73.

<sup>25</sup> Tamże, s. 74. Patrz również K. Termińska, *Studia z hebrajszczyzny biblijnej. Niedoczytanie moje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

i wrażliwości postmodernistycznej; pytanie, w jakim stopniu wpływa na to jej (szeroko rozumiana) żydowskość, pozostawiając niemniej otwartym.

Wróćmy jednak do przywołanego konkretnie, czyli opisu domu, w którym Zuzanna dorastała, do kolejnej jego odsłony, bo gdzie jak nie tam, w przestrzeni, w której kształtowała się jej codzienność (zapewne w jakimś stopniu na tejże przestrzeni kształtowała się), szukać znaczenia, jakie dla niej samej, organicznie i egzystencjalnie, mogła mieć (tropiona przeze mnie) otwartość? Przyjaciel Ginczanki, także poeta, Jan Śpiewak, tak relacjonuje ich pierwsze spotkanie:

Nie wiedziałem, kim jest Zuzanna Ginczanka, co pisze, jak pisze [...]. Dwa pierwsze wrażenia, jakie odniosłem, pozostały mi na zawsze w pamięci. Pierwsze to dom, w którym mieszkała [...]. Był on piętrowy [...]. W pokojach tłoczyły się meble: staromodne komody, ociężałe fotele, śmiesznie pochylone stoliki i kozetki. Meble zwężyły pokój, ciążyły, przytłaczały. Kilka mieszczańskich pokoleń z jakąś konsekwentną chaotycznością musiało je zbierać, aby wytworzyć wreszcie to dziwne nawarstwienie prawie że bezużytecznych przedmiotów<sup>26</sup>.

Dowiadujemy się w ten sposób, że rodzinny dom Zuzanny mógł przytłaczać — ogromem, zagęszczeniem materii, kształtów, nawarstwieniem „bezużytecznych przedmiotów”. I jak zauważa Śpiewak, ów ponad dwupiętrowy dom, a w nim gęsto ustawione komody, „ociężałe fotele”, „śmiesznie pochylone stoliki i kozetki”, znacząco kontrastuje ze szczupłą, drobną figurką zamieszkującej ową przestrzeń młodej dziewczyny. Feministyczne pisarki lubią wskazywać przy okazji podobnych opisów na konieczność wyrwania się kobiet z przestrzeni męskiej dominacji, wyjścia poza struktury patriarchalnej opresji. Ten wątek wybrzmiewa też dość donośnie w krytyce poezji Ginczanki<sup>27</sup>. Ale moim zdaniem potrzeba wyzwolenia się z ograniczeń paradygmatu przestrzennego, a jednocześnie z pewnego myślowego schematu, którego ikoną może być rodzinny dom Klary Sandberg, jest problemem uniwersalnym. Z drugiej strony, widzę też w tym pragnieniu coś więcej niż potrzebę dyskursywnej, interpretacyjnej otwartości, o której wcześniej wspominałam.

### ***Nie znam spełnienia swego... Wyjście z labiryntu***

Chciałabym więc na koniec pokazać inną jeszcze formułę otwartości, obecną z kolei w wierszach samej Ginczanki, dostrzec,

<sup>26</sup> Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931–1944)*, wstęp i opracowanie. I. Kiec, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019, s. 13–14. Podkreślenie moje — M.Z.

<sup>27</sup> Por. tamże, s. 13, 15.

jak — w sposób dosłowny i niedosłowny — otwiera się w nich egzystencjalna przestrzeń. Wezmę pod uwagę dwa utwory, *Labirynt obłądny* z roku 1933 i późniejszy *Żar-Ptak* (1937). To w nich wyczuwam wspomnianą, odpowiednio, dosłowność i niedosłowność procesu wychodzenia poza przestrzenne i życiowe ograniczenia.

W wierszu *Labirynt obłądny* przestrzeń egzystencjalna przybiera kształt przestrzeni fizycznej. Mowa o drzwiach i o ścianach. Wyłania się więc obraz pewnej fizyczności, konkretności. Labirynt, przy całej zawilgości swojej struktury, jest ostatecznie formą *organizacji* przestrzeni. Ta przestrzeń zostaje jednak poszatkowana, jawi się kanciasta i ostra, złowroga w swojej powtarzalności. Każde *wyjście*, każde odnalezione drzwi, każde miejsce, w którym otwiera się kolejna ściana, jest zarazem *wejściem* w dokładnie taką samą przestrzeń, *przejdziem* w miejsce identyczne z tym pozornie pozostawionym za sobą:

Pusty czworokąt w ścianie, drzwi, obłądnie się rozmnaża dokądś  
dokąd nie spojrzę, rosną drzwi stokrotnie płaskie jak prostokąt<sup>28</sup>.

Drzwi („Pusty czworokąt w ścianie”), choć mnożą się w nieskończoność, niczego nie otwierają i nigdzie nie prowadzą. Ujawniają się poprzez cechy zasadniczo drugorzędne — ramę, rogi, kanty. Przestrzeń labiryntu jest złowrogo monotonna, jednostajna, jednorodna, i w tym sensie zamknięta, nic się tak naprawdę tam nie dzieje („rosną drzwi stokrotnie płaskie jak prostokąt”). Oczekiwane wyjście musi zatem zostać nie tyle odnalezione, co zdobyte poprzez re-organizację życiowej przestrzeni i zmianę sposobu poruszania się w niej:

a jednak chcę na każdy cios w boleści w przód się rwać wieczyście  
miast czekać w mgłę ogłuchłych cisz, aż samo do mnie przyjdzie wyjście<sup>29</sup>.

Proces ten znajduje moim zdaniem szczególnie głęboki wyraz w kolejnym wierszu Ginczanki tu przywołanym. *Żar-Ptak*, chociaż bogaty w różnorodność treści, ukazuje przede wszystkim wewnętrzny dynamizm egzystencjalnej przestrzeni. Na pierwszym planie nawiązuje do doświadczeń oraz stanów granicznych. Opisuje spełnienie i śmierć. Bitwy i podróże. Nadzieję i jej utratę. Wreszcie — miłość. A wszystko to w perspektywie młodości. Mogłoby się więc wydawać, że nie ma innego wyjścia, jak tylko zakończyć

<sup>28</sup> Tamże, s. 144.

<sup>29</sup> Tamże.

mniej lub bardziej artystycznie udanym — hymnem do miłości i o miłości. Tym bardziej, że spełnienie — dzięki miłości, za pomocą miłości — jest możliwe. Żar-ptak powraca, otwierają się na nowo „miłosne gaje”. Tu jednak następuje zaskakujący zwrot — „Panie...” rozlega się niespodziewany szept, jakże nietypowa kobieca suplikacja:

Panie, — powtarzam śpiewnie, — wypróbuj mnie smutkiem, rozpaczą, dnem zatracenia i zguby, lecz szczęściem już nie doświadczaj, nie przetrwam bowiem próby<sup>30</sup>.

Nie doświadczaj mnie szczęściem, błaga młoda kobieta, zatopiona w kontemplacji miłosnych gajów. A kiedy szczęście i spełnienie przychodzą i tak, kiedy mija senność, kiedy wraca utracona wola walki, wciąż jednak towarzyszy temu determinacja, aby nie dać się zniewolić żadnemu pragnieniu, żadnej nadziei, żadnej pokusie spełnienia. Nie dam się zatrzymać, wydaje się mówić poetka, niczego nie chcę uznać w swoim życiu za ostateczne, żadna euforia, ekstaza, błogość, nie powstrzymają mnie od tego, aby eksplorować przestrzeń mojego życia we wszystkich jej wymiarach i aspektach.

Lecz nie ma rzeczy zupełnych — i żadna dlatego rzecz nie wtrąci mnie w miłość doszczętną, zwątpienie doszczętnie ni gniew, blask piór mnie nie porazi, nie zakołysze mną śpiew, i skrzydło mnie nie uderzy i nie odrzuci wstecz<sup>31</sup>, akcentują z niezwykłą siłą ostatnie słowa utworu.

Żydowski filozof i rabin, Abraham Joshua Heschel, stwierdza, że z dwóch egzystencjalnych danych, przestrzeni i czasu, przestrzeń jest nam bliższa, bardziej oswojona. To przestrzeń jest „naturalnym środowiskiem” człowieka. Żyjemy w przestrzeni, czas podporządkowując myśleniu przestrzennemu, i redukując do czwartego jakby wymiaru przestrzeni. Dzieje się to ze szkodą dla życia duchowego. Przestrzeń, i wszystko, co jesteśmy w stanie w niej zgromadzić, zagraża egzystencjalnej swobodzie. Jednym z ważniejszych zadań, jakie przed nami stoją, jest zatem przekroczyć przestrzeń i wejść w czas. Pełnia egzystencjalna oznacza „architekturę czasu”, wznoszenie „pałaców w wieczności”, wieczne trwanie, czyli wieczne — życie<sup>32</sup>.

W wieczności, dopowiedziałabym jeszcze, każda chwila jest tyle samo warta, gdyż tak samo życiodajna. Zamiast pustki —

<sup>30</sup> Tamże, s. 322.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Czytaj więcej: A.J. Heschel, *Szabat*, przeł. H. Halkowski, Esprit, Warszawa 2015.

do wypełnienia, pełnia — do doświadczenia. Byłaby to w moim odczuciu jedna z (doskonalszych) form otwartości, której zapowiedź odnajduję także u Ginczanki.

Nie znam spełnienia swego, jak nie znam śmierci swojej [...] <sup>33</sup>,

deklaruje poetka już w pierwszej linijce wiersza *Żar-Ptak*.

\*\*\*

Niedopowiedziana tożsamość. Niepewne biograficzne tropy. Wielość interpretacyjnych ścieżek. Dosłowne i symboliczne wyjście poza przestrzeń rodzinnego domu. Ale także — zgoda na wszystko, co życie przynosi i czego, nie przynosi, zgoda na jedno, i na drugie, na pełnię i na brak, ponieważ życie jako takie jest już swoją własną pełnią i nie domaga się dopełnienia. Taką nadspodziewanie dojrzałą postawę, wrażliwość, i otwartość, wyczuwam w tajemniczych frazach tropionej przez tak wielu młodziutkiej, żydowskiej poetki.

<sup>33</sup> Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 321.



OKSANA VAKHROMEeva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design



ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9936-3159>

## «Глубоко-гуманное влияние педагога Виктора Острогорского» Образ Шейлока Ивана Гревса по *Венецианскому купцу* Уильяма Шекспира

„Wpływ humanisty-pedagoga Wiktora Ostrogorskiego”.

Obraz Shylocka u Iwana Griewsa na podstawie *Kupca weneckiego* Williama Szekspira

**Streszczenie:** Artykuł omawia jedyny żydowski wątek, którym zajmuje się w swojej działalności naukowej petersbursko-leningradzki mediewista, profesor Iwan Michajłowicz Griews (1860–1941). Autorka jako pierwsza podejmuje próbę wyjaśnienia początków i dalszego zainteresowania Griewsa, będącego na przełomie lat 70. i 80. XIX stulecia bardzo młodym człowiekiem, twórczością wielkiego angielskiego dramaturga Williama Szekspira, w kontekście wzajemnego zrozumienia przedstawicieli dwóch różnych kultur — Wenecjan i Żydów.

**Słowa kluczowe:** Ostrogorski, Gedda, Czernyszewski, Griews, edukacja literacka, Shylock, Szekspir

“Deeply humane influence of the teacher Viktor Ostrogorsky”.

Ivan Greavs' image of Shylock based on *The Merchant of Venice* by William Shakespeare

**Abstract:** The article is devoted to the only Jewish plot, which can be traced in the work of Professor Ivan Mikhailovich Greavs (1860–1941). For the first time in historiography, an attempt has been made to highlight the emergence and development of a steady interest in Greavs' interest in the work of the great English playwright William Shakespeare, and through it to the topic of mutual understanding of representatives of two different cultures, Venetians and Jews.

**Keywords:** Ostrogorskiy, Gedda, Chernyshevskiy, Greavs, literary education, Shylock, Shakespeare

В персональном фонде петербургского-ленинградского медиевиста Ивана Михайловича Гревса (1860–1941), хранящемся в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской Академии наук (СПбФ АРАН. Ф. 72б) сосредоточено немало материалов, раскрывающих отношение историка к различным религиозным верованиям и культурному мировоззрению народов, но еврейской тематике посвящена лишь одна работа. Будучи 19-летним юношей, в 1879–1880 гг. Гревс написал историческую новеллу

*Венецианский купец* (по Шекспиру), в которой подверг анализу лучшую, по его мнению, пьесу английского драматурга.

Много лет спустя, размышляя над понятиями «история» и «культура», ученый пришел к выводу, что «история есть е д и н с т в о, которое делает для нас близким и необходимым — ее древность, как ее современность»; «великим и одухотворяюще цельным» двигателем истории выступает культура, которая «есть следствие познания творчества»<sup>1</sup>.

Гимназист VII класса Иван Гревс, раскрывший образ еврейского купца Шейлока, еще не помышлял о «духе человека» как основе «единства исторической культуры», но в своем переводе он указал на то, что хозяйственная сущность и общественная деятельность евреев в Венеции относились только ко второму свойству. Вместе с тем, душа еврейского народа была показана им через объединение и содружество людей одной веры, их образ жизни, вызывавшие отторжение у представителей иных культур.

Пьеса *Венецианский купец* Уильяма Шекспира, впервые изданная в Лондоне в 1600 г., представляла собой мастерски сведенный воедино клубок мотивов (история с векселем — из сборника новелл Джованни Фиорентино *Простак* 1558 г.; женихи, гадающие на шкатулке — 66-й рассказ средневекового сборника *Римские деяния* около 1440 г.; антиеврейская тема — после казни в 1594 г. оклеветанного личного медика королевы Елизаветы еврея Лопеса). В главной части фабулы это комедия, но с грустными и печальными нотами. Веселье венецианского светского общества, как и мрачные мотивы пьесы — две стихии, романтическая и реалистическая, предложенные Шекспиром на суд читателя начала XVII в.

Центральным конфликтом пьесы Шекспир полагал: кто прав — венецианцы или Шейлок. Кроме того, автор задавался вопросами: как оценить с нравственной точки зрения желание Шейлока вырезать у должника Антонио фунт мяса; может ли читатель сочувствовать представителю угнетаемого народа; наконец, кто страдает больше, христианин Антонио или еврей Шейлок?

По ходу пьесы Шекспир наводит читателя на мысль, что Шейлок ненавидит венецианского купца Антонио (представителя нового буржуазного класса) не за то, что тот христианин, а за то, что он мешает его коммерческим делам (давая в долг, не берет проценты и сбивает ростовщический курс). Вывод

<sup>1</sup> СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 315 (Откуда культура). Л. 2-2об., 4.



о том, что Шекспир вместе с венецианцами осуждает Шейлока за ростовщичество, а не как еврея, подробно изложен в трудах шекспироведов: Александра Аникста *Творчество Шекспира*<sup>2</sup> и Александра Смирнова *Уильям Шекспир. Избранные произведения*<sup>3</sup>.

Шекспир показывает венецианцев далеко не идеальными людьми (легковерными, праздными), но их главной добродетелью он считает человечность. Шейлок же выступает на стороне зла и, следовательно, нечеловечности. Таким образом, английский драматург указал на существовавшую проблему в обществе — «жиды как враги христиан», призывая обратиться к моральной оценке поступков людей, вне зависимости от их веры. Гревс-переводчик в свою очередь полагал правильным выяснить причины антиеврейского настроения в венецианском обществе. Именно поэтому, помимо перевода пьесы, он изложил историю еврейского народа, чем внес определенный вклад в анализ пьесы Шекспира *Венецианский купец*.

Драматические конфликты в пьесе иногда перевешивают жизнерадостность венецианцев (хорошо прописанную Шекспиром в герое Бассанио и его беззаботных друзьях), например, когда Шейлок в суде, находясь на стороне формального права и не желая видеть сущность происходящего, с ножом в руке требовал неустойку. Такому герою нет пощады, и венецианцы в лице Порции (главного положительного персонажа комедии, молодой женщины, переодевшейся адвокатом и произнесшей в суде знаменитую речь) обратили формальное право против «жида». В результате ростовщик потерял капитал (самое ценное свое сокровище, гарантировавшее ему защиту от ненавидящих его христиан) и поддержку со стороны евреев-венецианцев (суд приговорил его принять христианство, после чего он избрал путь «вечного одинокого странника»).

Шекспир разрешил конфликт в духе торжества светлых начал жизни. Пьеса относится к периоду его творчества, характеризовавшемуся избытком жизнерадостности, когда драматург верил, что комизм (от тонкого юмора до грубоватых острот), выражавшийся яркими и забавными шутками, поможет преодолеть драматическое начало. В целом, противоречия, затронутые в шекспировской пьесе, заставляли и застав-

<sup>2</sup> А. Аникст, *Творчество Шекспира*, Издательство художественной литературы, Москва 1963, с. 615.

<sup>3</sup> А. Смирнов, *Уильям Шекспир. Избранные произведения*, Государственное издательство «Художественная литература», Ленинград 1939, с. 386.

ляют новые поколения внимательных читателей искать новое решение конфликта.

Юный Гревс обожал Шекспира, был хорошо знаком с его творчеством и, как многие молодые люди 1870–1880-х гг., гимназисты и студенты, был увлечен театром. Обращаясь к трактовке ключевой проблемы шекспировской пьесы — конфликту между христианином и иудеем, Гревс выступал не только как представитель гимназического литературного кружка, в его переводе прозвучали первые, пока робкие, интонации ученого-историка. Он изложил историю Венецианской республики, дал характеристику евреям как людям, не имеющим родины, но обладавшим даром накопления материальных богатств. Последний обернулся проклятием для Шейлока: страсть к накопительству лишила его общества единственной дочери, поддержки со стороны единоверцев и в конечном итоге — родного дома.

Главным вдохновителем ученика был его педагог по литературе — Виктор Петрович Острогорский (1840–1902), незаурядная личность и учитель-новатор, предложивший новый метод литературного воспитания гимназистов. Спустя десять лет после его кончины, 31 марта 1912 г., по инициативе Правления «Общества попечения о Валдайской бесплатной школе В.П. Острогорского» в С.-Петербургской частной женской гимназии Елизаветы Михайловны Гедда (ул. Глинки, дом № 6) в три часа дня состоялось самое представительное собрание памяти «педагога-романтика второй половины XIX столетия». В числе собравшихся был и Гревс<sup>4</sup>.

Устроительница памятной встречи — Елизавета Михайловна (старшая дочь сенатора Михаила Гедда и Елизаветы Шредер) была выпускницей Коломенской женской гимназии и Педагогических женских курсов, исключительного учебного заведения, сочетавшего общеобразовательную и педагогическую подготовку курсисток (1875 г.), на которых Острогорский преподавал литературу. В 1881 г. Гедда приобрела у г-жи Лосевой перворазрядную школу для девочек, из которой создала частную женскую гимназию с правами гимназий Министерства народного просвещения (1883 г.), а позже правами правительственных гимназий. По наблюдению историка естествознания Бориса Райкова, «Елизавета Михайловна была очень умная, деятельная, энергичная женщина мужского склада»<sup>5</sup>. Она возглавляла гимназию 31 год (все задуманное в середине

<sup>4</sup> См. СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 37 (Памяти В. П. Острогорского). Л. 106.

<sup>5</sup> Б.Е. Райков, *На жизненном пути: автобиографические очерки*, Коло, Санкт-Петербург, 2011, с. 441.

1870–х гг. ею было осуществлено в стенах частного женского учебного заведения — «человечность, взаимопонимание и сотрудничество»<sup>6</sup>.

Гедда поддержала предложение валдайцев почтить память Острогорского — прекрасного, доброго человека и удивительного, творческого педагога, которому была многим обязана. Она много лет с большим успехом применяла на практике разработанную Виктором Петровичем методику организации эмоционально-образного восприятия литературы. Как и Острогорский, Гедда рассматривала образование и воспитание в виде единого процесса. Она была в числе тех почитателей глубокого педагогического таланта Виктора Петровича, кто принял на веру специально разработанный им курс гимназического литературного образования, понимая литературу, как основу этико-эстетического воспитания молодого поколения<sup>7</sup>.

Острогорский получил образование в III Петербургской гимназии и на историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета (1862 г.). Со студенческих времен он был захвачен «большой педагогической работой», полагая, что любой предмет, а тем более такой важный, как образование, должен иметь «понятную форму». Острогорский посвятил свою жизнь преподаванию словесности, истории русской и всеобщей литературы в различных учебных заведениях столицы (наиболее плодотворным периодом был «ларинский» с 1871 по 1892 г., когда он служил учителем русского языка и словесности в IV Ларинской гимназии). Об этом периоде подробно написал в 1902 г. его ученик (1872–1879 гг.), профессор Гревс<sup>8</sup>.

Гревс был глубоко привязан к Острогорскому. Он писал:

Для большинства же гимназистов-«ларинцев», пребывавших в стенах этого учебного заведения в 70–х гг. XIX в., он был центром духовной жизни. Светом, исходившим от его симпатичной личности, красилась и согревалась мрачная и холодная атмосфера тяжелой учебной действительности, окружавшей обыкновенно детей в расадниках классического просвещения того времени. Слушая В. П., общаясь с ним, вспоминая его, ученики действительно привыкали соединять с понятиями «школа», «учитель» признак чего-то уважаемого и дорогого, такого, что притягивает к жизни

<sup>6</sup> К.В. Романенчук, К.С. Туманина, *Педагогическая деятельность Е. М. Гедда // Воспитание и социализация молодежи: потенциал историко-педагогического познания в контексте вызова современности*, Ред.-изд. центр ВГАПО, Волгоград, 2018, с. 333.

<sup>7</sup> См. СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 37. Л. 3-3об.

<sup>8</sup> См. И.М. Гревс, *Виктор Петрович Острогорский, как учитель: (Набросок воспоминаний ученика)*, Редакция журнала «Мир Божий» 1902, Санкт-Петербург, с. 16.

в юности, оставляет заветы зрелому возрасту, дает цельность существованию до старости<sup>9</sup>.

Идею органического единства выразительного чтения и анализа литературного сочинения Острогорский развил чуть позже, в 1885 г. вышла его книга *Выразительное чтение*. Гревс замечал:

В. П. задавался целью не только указать, что читать, но и научить, как это делать. Мы рано привыкли, под его влиянием, к самостоятельной работе «читать с пером в руке», отмечая в особые тетрадки и новые мысли, которые привлекали внимание, и понравившиеся отрывки, и вызванные недоумения. Он советовал заводить для такого «домашнего чтения» толстую тетрадь на целый год, в которой заносился бы непринужденно весь накапливающийся материал выписок, конспектов, вопросов, впечатлений, планов, заглавий найденных или указанных книг и т. д. Он говорил, что так будут сохраняться результаты личных занятий, закрепляться картина ежегодной истории души, которую потом приятно и важно будет пересматривать и передумывать<sup>10</sup>.

Специально увязанное в единое целое гимназическое литературное образование дополнялось Острогорским внеклассным чтением, посещением вечеров «Литературного фонда», где свои сочинения представляли Иван Тургенев, Лев Толстой, Федор Достоевский<sup>11</sup>. Гревс писал:

Его мысль направляла домашние занятия отдельных учеников и приводила к сближению между ними. Так, среди моих товарищей уже в V классе возник, под впечатлением преподавания В. П., дружеский кружок, в котором мы занимались вместе литературными, историческими, нравственными, философскими вопросами. Он продержался до самого окончания нами курса гимназии, оказав важное влияние на образование умственного склада его членов, перешел с нами в университет и растаял там только в силу многого различия новых веяний, когда уже выполнил свою функцию. Правда, жизнь этого кружка питалась самостоятельной работой главных участников, но внимание к нему и помощь В. П. не ослабевали до конца<sup>12</sup>.

Историю «Литературного кружка» 1876–1881 гг. по просьбе Гревса написал другой «ларинец», Михаил Чернышевский (1858–1924), который после окончания историко-филологического факультета С.-Петербургского университета (1884 г.) до 1919 г. служил по тарифной части железнодорожного

<sup>9</sup> О.Б. Вахромеева, *Человек с открытым сердцем. Автобиографическое и эпистолярное наследие Ивана Михайловича Гревса (1860–1941)*, НИХИ СПбГУ, Санкт-Петербург 2004, с. 89.

<sup>10</sup> Там же, с. 91.

<sup>11</sup> См. там же, с. 94.

<sup>12</sup> Там же, с. 95.

ведомства, одновременно собирал и хранил материалы, имевшие отношение к его отцу; он стал первым директором Музея-усадьбы Николая Чернышевского в Саратове<sup>13</sup>. Чернышевский-сын отличался хорошей памятью и талантом систематизатора. Он вспоминал: «Действия кружка открылись 17 января 1876 г. — в этот день был утвержден устав и произведены выборы»<sup>14</sup>.

Гревс уклонился от президентства по скромности и стал первым секретарем Литературного кружка. Президентом был выбран Герке, т. к. главным образом собрания проходили у него в доме (в роскошном министерском доме на Морской у Синего моста). Непременные члены: Чернышевский, Цимбиди, Яковлев Владимир. Действительные члены: Селиванов, Яковлев Николай, Россет Феликс и Власов. Кандидаты: Червинский Павел, Петров, Кух. Впоследствии этот маленький итесный кружок пополнился еще несколькими членами (Газенвинкель, Дмитриев, Икорников, Корево, Камп, Лагербек и др.), но до конца сохранил характер тесного интимного кружка молодых людей, с любовью и увлечением интересующихся литературой и искусством. В собраниях принимал участие (в особенности в последние годы) и Виктор Петрович<sup>15</sup>.

Просуществовал кружок ровно пять лет, до 1 марта 1881 г., которое сделало уже почти невозможным существование даже подобных кружков без известного риска<sup>16</sup>.

В 1877 г. Гревс сделал два сообщения: *Характеристика Ларэрта и Офелии* по Шекспиру и *Вступление в философию*<sup>17</sup>. 19 декабря 1878 г. он анализировал первую главу из *Истории цивилизаций в Англии* Генри Томаса Бокля (труд переведен на русский язык в 1863–1864 гг.).

Интерес к истории Англии и творчеству Шекспира у Гревса поддерживался и тем, что в эти же годы он состоял членом другого объединения — «Кружка литературных вечеров»<sup>18</sup>, в который входили: братья Федор и Сергей Ольденбурги, князь Дмитрий Шаховской, Александр Корнилов, Лев Оболя-

<sup>13</sup> См. Н.М. Чернышевская-Быстрова, *Михаил Николаевич Чернышевский: (некролог)*, «Саратовские известия» 1924, № 99, с. 1.

<sup>14</sup> СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 37. Л. 3об.

<sup>15</sup> Там же, л. 5–5об.

<sup>16</sup> Там же, л. 6об.

<sup>17</sup> См. там же.

<sup>18</sup> См. И.М. Гревс, *Личность и дело Романа Роллана. Опыт истолкования души* // О.Б. Вахромеева (сост., автор предисловия, вступит. ст. и комм. к тексту), Арт-Экспресс, Санкт-Петербург 2017, с. 13–14.

нинов, Николай Ушинский, Андрей Краснов, Николай Харламов и Владимир Вернадский, называвшие себя впоследствии членами университетского, Приютинского братства. В гимназическую пору молодые люди около одного раза в месяц собирались на квартире братьев Ольденбургов (на 15-ой линии Васильевского острова, в доме № 34, квартире № 4), как самой вместительной, и устраивали литературные встречи. Характер их был самый различный: лекции, декламация, переводы и т. д. Гревс готовился к вечерам систематически и тщательно; занятия литературными переводами он считал значимым явлением в жизни кружка. Осенью 1878 г. он писал подробные *Отчеты о занятиях на литературных вечерах*, происходивших у Ольденбургов. Известно, что они были устроены по принципу озникновения и развития литературных жанров и стилей; например, два осенних занятия в кружке были посвящены трагедии; чтобы не расплыться, основное внимание было уделено трагедиям Шекспира<sup>19</sup>.

В начале VII класса, 30 сентября 1878 г. в присутствии Острогорского Гревс прочел очерк *Памяти умершего Газенвинкеля*, один из первых в своей жизни авторских биографических очерков, непревзойденным мастером которых он стал впоследствии. Гревс посвятил его трагически погибшему во время летних каникул в селе Кириллово Псковской губернии другу по гимназии Александру Газенвинкелю (1860–1878), с которым учился три года (1875–1878)<sup>20</sup>.

Весной 1879 г. по случаю окончания гимназии «ларинцы» устроили торжественный ужин, в котором принял участие и Острогорский. Чернышевский вспоминал:

На ужине с большим подъемом чувств было произнесено много речей, из которых в особенности выделялись две: одна — нынешнего профессора Гревса, а другая умершего вскоре от злейшей чахотки Икорникова. Оба они отмечали глубоко гуманное отношение Виктора Петровича к своим ученикам и считали себя и своих товарищей всецело обязанными ему за свое развитие<sup>21</sup>.

После выпускных экзаменов, по указанию Острогорского, Гревс работал над переводом пьесы *Венецианский купец* Шекспира, остановился на анализе пересказа комедии Карла Густава Ниритца 1873 г.<sup>22</sup> и критике. Учитель и ученик пере-

<sup>19</sup> См. СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 232 (По участию в кружке литературных вечеров). Л. 9.

<sup>20</sup> См. там же. Д. 24 (Несколько слов на память. А.К. Газенвинкель). Л. 1–10б.

<sup>21</sup> Там же. Д. 37. Л. 8–8об.

<sup>22</sup> См. Г. Ниритц, *Венецианский купец. Сочинение Шекспира. Для чтения в школе и дома*, пер. с нем., Изд. Т-ва М.О. Вольф, Санкт-Петербург 1873, с. 1.

писывались на протяжении летних месяцев 1879 г. По мере готовности Гревс направлял Острогорскому части рукописи, а тот правил их. Поступив осенью 1879 г. на историко-филологический факультет С.-Петербургского университета, Гревс заканчивал работу над рукописью. Острогорский предложил Гревсу опубликовать его первый труд в «Детском чтении»<sup>23</sup>, превосходно иллюстрированном периодическом издании для детей, где Острогорский состоял редактором. Черновик рукописи сохранился в личном фонде Гревса в СПбФ АРАН<sup>24</sup>.

Первая печатная работа Гревса (*Венецианский купец (по Шекспиру)*) вышла в начале 1880 г.<sup>25</sup> Издание предопределило вид публикации — историческая новелла (малый авторский жанр эпического рода, позволивший сочетать короткий рассказ с преданиями и иными фольклорными формами).

В переводном произведении шесть частей, не соотносящихся с классическими канонами композиции пятиактной пьесы (вступление, завязка, кульминация, развязка и заключение). В первой части Бассанио одалживает деньги у ростовщика еврея Шейлока под поручительство христианского купца Антонио, во второй — Гревс раскрывает мотив вражды христиан и евреев, излагая историю еврейского народа, в третьей — автор вкратце описывает историю Венеции и объясняет, как в одном из богатейших городов мира сошлись в конфликте представители двух враждующих религий, в четвертой части речь идет о сватовстве Бассанио к Порции в замке Бельмонта, в пятой — о суде между Антонио и Шейлоком, в шестой части описана идиллическая сцена счастья главных героев.

Композиция пьесы была нарушена Гревсом не с целью вмешательства в драматургию Шекспира, а для адаптации перевода для русскоязычных детей. Художественный перевод представлял собой самостоятельное произведение, но вместе с текстом оригинала продолжал сохранять единство целого. Гревс сумел добиться коммуникативной равноценности между текстами. Для лучшего восприятия читательской аудиторией младшего и среднего школьного возраста пьеса английского драматурга была переведена с учетом эстетической ценности издания «Детское чтение». Но ни выявление лексического соответствия, ни определение грамматических

<sup>23</sup> См. О.Б. Вахромеева, *Человек с открытым сердцем...*, с. 86–87.

<sup>24</sup> См. СПбФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Д. 19 (*Венецианский купец. Популярное литературное изложение по Шекспиру*), 29 л.

<sup>25</sup> См. И. М. Гревс, *Венецианский купец (по Шекспиру)*, «Детское чтение», (ред. В.П. Острогорский) 1880, т. XXV, с. 1–39.

возможностей языка перевода или подбор лингвистических средств в языке перевода не могли сравниться для переводчика с целью изучения пьесы как историко-литературного источника. Вместе с тем Гревс высоко ставил художественные приемы Шекспира, например, сцену выбора женихами Порции шкатулок; поэтому ее перевод был выполнен особо тщательно.

Гревс создает образ Шейлока постепенно. Читатель не испытывает неприязни к жидам, пока речь не заходит о его ненависти к христианам, в частности к купцу Антонио, «человеку хорошему, потому что ему есть чем заплатить», но излишнему гордецу, что «дает займы без процентов» и «ругает» ростовщический барыш Шейлока<sup>26</sup>. Еврей избирает тактику насмешек над Антонио, в конце разговора предлагая заключить пари о выплате неустойки (фунта мяса из тела купца) в случае невозможности погашения векселя<sup>27</sup>. Самые драматические страницы те, когда Шейлок проклинает бежавшую с молодым человеком дочь Джессику и весь свой гнев обрушивает на купца, которого одновременно подстерегают все мыслимые и немыслимые несчастья, он теряет все свои суда на море. Шейлок — безжалостен, непреклонен и страшен, он почти лишился рассудка, но движим только одной мыслью — добыть причитающуюся ему неустойку. Поэтому, когда Порция (уже супруга Бассанио), облачившаяся в наряд судьи и вооружившаяся знанием венецианских законов, предлагает Шейлоку деньги, он не слышит голоса разума, а руководствуется только чувством мести<sup>28</sup>. Юрист идет до конца, разоряет еврея и вынуждает его креститься; Шейлок падает духом, но соглашается с решением суда<sup>29</sup>. В конце новеллы он покидает Венецию с укрепившейся затаенной злобой к христианам<sup>30</sup>.

Перевод Гревса — это попытка изложить историю жизни ростовщика-еврея и разобраться в трагической судьбе еврейского народа. Не случайно, что он относил пьесу Шекспира к двойственной драме<sup>31</sup>. Первым ее элементом выступала судьба еврейской нации, которая «рассеяна по свету, но соединена братски между собой, составляя единое целое»; вторым элементом была личная трагедия Шейлока, поставивше-

<sup>26</sup> См. там же, с. 4–5.

<sup>27</sup> См. там же, с. 6–7.

<sup>28</sup> См. там же, с. 29–31.

<sup>29</sup> См. там же, с. 31.

<sup>30</sup> См. там же, с. 38.

<sup>31</sup> См. О.Б. Вахромеева, *Человек с открытым сердцем...*, с. 87.



го идею обогащения выше счастья дочери, идеи гуманности и веры своего народа<sup>32</sup>. Перевод *Венецианского купца* Шекспира Гревсом — это отклик из XIX столетия, попытка разрешить старый историко-культурный конфликт.

<sup>32</sup> См. И.М. Гревс, *Венецианский купец (по Шекспиру)*... , с. 11.



## RECENZJE

GULCHIRA GARİPOVA

Владимирский государственный университет  
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Rosja)



ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7675-2570>

Этнософия Другого как проблема современной русской литературы в научно-образовательной парадигме постколониального мира

Э.Ф. Шафранская, *Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика*,  
Издательство Юрайт, Москва 2020, 194 с.

Социокультурная ситуация конца XX–начала XXI века, основанная на качественно новых для «постперестроечной» эпохи социально-политической и историко-культурной сфер жизни маргинальных тенденциях одновременного распада советской империи и мировой интеграции и глобализации, переориентировала современное российское литературоведение на решение ряда научных и образовательных задач иного уровня изучения современной русской литературы. В этой гуманитарной парадигме сформировалось междисциплинарное теоретико-практическое направление в исследовании как причин появления новой модели этнохудожественной литературы, так и аналитическая оценка уже обширного и мощного массива иноэтнокультурных произведений, выстраивающих совершенно новую художественную историософию. В произведениях бикультурных/полидомных/транслитературных авторов отражаются сложнейшие в своем противоречии процессы эпохального этнокультурного развития, в которые по воле истории и Личностей были втянуты все народы, населяющие в разные периоды Российскую империю, а затем и Советское государство. Историософское и культурологическое осмысле-

ние художественной этнософии, детерминированной геополитическими колониальными и постколониальными процессами, представляется чрезвычайно актуальным, поскольку именно в призме художественного творческого взгляда на эти эпохальные тенденции писателей, конгениально соотносимых с разными формами иноэтнокультурного эстезиса, возможно реальное постижение генезиса и закономерностей тех ассимиляционных явлений, которые то приводили к стиранию привычных этнических границ, то создавали небывалый национальный нигилизм и/или нацизм, шовинизм, расизм, геноцид...

Стремление сохранить свою этническую индивидуальность и ретранслировать через творчество внутреннюю трагедию человека, нации, народа иной культуры, втиснутого в угоду геополитики в другой-чужой мир и потому утратившего полностью или частично этническую уникальность, пытающегося заглянуть в глубь сознания родового этноса и возродить пусть и средствами другого языка этнософию своего народа, становится для ряда современных русских писателей попыткой вывести новейшую отечественную литературу в парадигму художественно-культурного диалога с другим Я / иным Мы.

В современном мире проблема этнического возрождения является одной из глобально концептуальных. И решить ее без научного исследования и без изучения в образовательной системе сегодня просто невозможно. Выявление закономерностей развития конкретного иноэтнокультурного мира позволяет понять не только отдельную нацию более объективно, но и, по мнению Юрия Лотмана, сохранить культурную память мира как целостность:

Культура всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта. Более того, одно из важнейших определений культуры характеризует ее как «негенетическую» память коллектива. Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества. И потому, когда мы говорим о культуре нашей, современной, мы, может быть, сами того не подразумевая, говорим и об огромном пути, который эта культура прошла<sup>1</sup>.

Разработка и создание современных научных исследований и учебных изданий в области художественной этнопоэтики, учитывающей историко-политические, социально-философские, культурные, собственно-литературные предпосылки иноэтнокультурной проблематики в новейшей русской ли-

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров // Того же, Семиосфера*, Искусство-СПб, С-Петербург 2001. с. 58.

тературе, внедрение ее в образовательную среду с учетом актуальных тенденций этнопедагогике есть концептуальная задача современной гуманитаристики. Этнокультура сохраняет и передает из поколения в поколение знания о генезисе национального самосознания, а потому способна стать основой для сохранения ценностных ориентиров в современном мире. Исследование проблемы Другого с точки зрения иноэтнокультурной проблематики может стать основой для построения ряда новейших аксиологических научно-образовательных стратегий в изучении/обучении современной русской литературы.

Одним из первых таких интегративных научно-образовательных событий стал учебник Элеоноры Шафранской *Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика*, в котором сформирован и систематизирован не только новейший категориальный аппарат художественной этнопоэтики с выходом на междисциплинарную гуманитарную парадигму и с учетом интегрированности в методологическую мифопоэтическую систему, но и реализована стратегия методологического построения единой научно-просветительской и воспитательно-образовательной концепции изучения художественной этнопоэтики в системе филологической высшей школы. Учебник Шафранской великолепно ставит и решает ряд серьезнейших проблем, стоящих перед современной гуманитарной наукой и реализует образовательные задачи по формированию методологии изучения современной русской литературы в рамках категориального аппарата и аналитической базы этнопоэтики.

Этнокультурный феномен творчества русских писателей, на инациональном материале повествующих на русском языке об иной этнической реальности, актуализирует выход в широкое контекстуальное поле мировой литературы, продуцируемое векторами андеграундной и эмигрантской литературы как во внутреннем, так и во внешнем пространстве российской культуры. Автор расширяет геополитический контекст за счет метафигуральной парадигмы «иной в ином», вводя понятия «русскоязычное творчество инациональных писателей», «русское зарубежье», «транскультурное», «мультикультурное», «интеркультурное» творчество. Вопросы методологии изучения современной русской литературы в рамках такого новационного подхода к созданию целостного литературного этноконтекста через русскоязычную лингвокультуру при изучении иноэтнокультурных

явлений и фактов до сих пор не теоретизированы и не систематизированы окончательно. Рецензируемое учебное пособие восполняет этот пробел.

Императив новейшего мышления в русле литературоведческих установок этно- и геопозтики позволил Шафранской не только ввести в учебный материал новейшие научные термины «постколониальный» и «колониальный», но и научно обосновать авторскую теорию изучения современной литературы в данных научно-терминологических реалиях. Категориальный аппарат систематизирован автором в соотношении с междисциплинарной диалектикой со-звучия собственно литературоведческой дефиниции и социокультурного, геополитического генезиса. Так, например, автор идентифицирует ключевые в этнопоэтике современной русской литературы термины содержанием постколониального научного дискурса, аналитически доказывая практическим материалом из классической и современной русской литературы.

Магистральная установка авторской концепции на сопряжение полярных противоположностей позволяет встроить в проблемное поле учебника дискуссионную интенцию не только в научно-аналитической части теоретических и персональных глав, но и в методологические материалы, что позволяет обучающемуся почувствовать себя исследователем, через интерпретационные полюсы приходящего к своим научным новациям. Важно отметить, что иноэтнoкультурная проблематика в учебнике Шафранской рассматривается во всем комплексе своих ключевых социокультурных, историко-политических и художественно-эстетических составляющих. Так, исследователь Алла Афанасьева подчеркивает:

Этнoкультура — это совокупность традиционных ценностей, отношений и поведенческих особенностей, воплощенных в материальной, духовной, социальной жизнедеятельности этноса, сложившихся в прошлом, развивающихся в исторической социодинамике и постоянно обогащающих этнической спецификой культуру в различных формах самореализации людей<sup>2</sup>.

Следует отметить, что Шафранская в процессе исследования художественных произведений писателей очень разных иноэтнoкультурных систем анализирует весь комплекс этноконцептов, выстраивая мифогенезис «этноисторической со-

<sup>2</sup> А.Б. Афанасьева, *Этнoкультурное образование: сущность, структура, проблемы совершенствования*, «Проблемы педагогики и психологии» 2009, № 3, с. 190.

циодинамики» не только авторского личного этносознания, но и реальной национальной этно- и историософии. И если, по мнению Марины Шаваевой, «этнокультура представляется прежде всего, как совокупность тех культурных элементов и структур, которые обладают этнической спецификой»<sup>3</sup>, то для автора рецензируемого учебника этнопоэтика представленных художественных текстов строится на совокупности всего комплекса этнокультурных экзистенциологем и мифологем «коллективного общего», позволяющих через авторское сознание «Другого себя» диалогически понять «иного Я» и развернуть этнокультуру «иного Мы» (другой нации). Тщательная детальная проработка лексико-семантических этнических реалем, включенных в структуру современной лингвосистемы русского языка, позволила автору представить анализируемые произведения в контексте современных теорий полилитературности и художественного транслингвизма, но и глубоко развернуть иноэтнокультурную индивидуальность писателя в его нарративных построениях художественного этномифа.

Рецензируемый учебник отличает новизна и доказательность методологической концепции, связанной с предложенной структурной систематизацией учебного материала по истории и теории новейшей отечественной литературы. Данный подход позволяет не только проанализировать современное состояние российского литературного процесса в контексте теории и практики иноэтнокультурной проблематики, но и проследить возможности перспективных направлений, а также идентифицировать основные тенденции развития русской литературы конца XX–начала XXI века с учетом геополитических и социокультурных тенденций и снять сложнейшую проблему идентификационного включения/исключения из ее эстетического поля целый ряд би-, поли-, транслитературных писателей.

В учебнике Шафранской акцентируется внимание на наиболее значительных именах и прозаических произведениях колониального и постколониального периода с учетом актуальных тенденций современного литературного процесса и всех его противоречий, выявляются и раскрываются основные проблемные «терминологические» зоны в развитии новейшей отечественной литературы, включающей «исключенные»

<sup>3</sup> М.О. Шаваева, *Этнокультура как многофункциональная система взаимодействия*, <https://www.dissercat.com/content/etnokultura-kak-mnogofunktsionalnaya-sistema-vzaimodeistviya.html>. [20.06.2020].

из нее в силу ряда исторических процессов имена и произведения, связанные с отсутствием четких литературоведческих концепций по вопросам историко-литературной идентификации ряда явлений современного литературного процесса.

Пользуясь теоретическими установками Михаила Бахтина (в работе *К философии поступка*) на рассмотрение «архитектоники личности» в системе диалога с иным/другим Я, можно говорить о том, что в первом разделе учебного пособия *Постколониальная проблематика* Шафранская анализирует архитектуру иного Я в диалогической корреляции с би-этнической парадигмой, в которой лингвоэтническое сознание писателя, позиционируемое русским дискурсом, вступает в отношения *concordia discors* с этническим самосознанием автора и/или героев. Этническое мифопространство определяется, на наш взгляд, в концепции Шафранской как перво-степенное условие экзистенциального «внутреннего ядра» героев произведений Александра Чудакова, Натальи Громовой, Дины Рубиной, Ларисы Бау, Михаила Шишкина, Санджара Янышева, Гузели Яхиной. Онтологическим условием существования «иных» героев в их прозе становится осознание своего духовного «сокровенного человека» (термин Андрея Платонова), неизменно генетически восходящего к этнически родовой «личной мифологии» (по теории Стэнли Криппнера «система убеждений»).

*Consensus gentium*, т.е. согласие эпох и культур, определяется практически во всех представленных в учебнике текстах в первую очередь через преодоление эсхатологии родового Я, по мнению автора спровоцированного в ряде случаев «гибелью места, его стагнацией» (как, например, в текстах Сухбата Афлотуни<sup>4</sup>), в другом варианте — распадом, расслоением *Mentalis loci*, приведших к «мультикультурной обреченности», по мнению автора учебного пособия:

Постколониальность в современной литературе зашифрована не только в притчевых символах и метафорах, она породила феномен *mentalis loci*: после развала империи многие прозаики и поэты вынуждены были мигрировать вслед за русским языком своего творчества, являя в литературе некое культурное двойничество [...]<sup>5</sup>.

Но всегда эсхатология иноэтнокультурного сознания, пространства (как внутреннего, так и внешнего) срежиссирована

<sup>4</sup> См. Э.Ф. Шафранская, *Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика*: учебник для вузов, Издательство Юрайт, Москва 2020, с. 17.

<sup>5</sup> Там же, с. 20.

колониальной историей. Историософия колониального и постколониального мира представлена Шафранской как этнософия распавшегося, но возрождающегося через обретение нового статуса *Genius loci* иного Я.

Многоуровневый контекстуальный анализ иноэтнотультурной проблематики представлен в учебнике во втором разделе. Этнические локусы (еврейский текст, таджикский текст, татарский текст и т.д.) вписаны в синхронию и диахронию русского литературного дискурса рубежа XX–XXI веков. В произведениях Юрия Карабчиевского, Александра Мелихова, Аркана Карива, Владимира Медведева, Гузели Яхиной, Андрея Волоса, Алисы Ганиевой, Тимура Пулатова, Сухбата Афлотуни и других развернут сложнейший мифопоэтический анализ этнических мифов, соотнесенных с авторскими попытками построения нового типа этногероя, порожденного реалиями колониальной и постколониальной истории. Сделанный автором учебника вывод в главе 12 может стать резюмирующей апорией не только ко второму разделу, но и в целом ко всей научно-аналитической части пособия:

мусульманский подтекст романа неслучаен, он был необходим автору, который волей исторических кульбитов (или процессов, называемых колониальным и постколониальным) вписан в парадигму бикультурной, биментальной и билингвальной картины мира. Русская культура и литература вытекают не только из христианских архетипов, но и мусульманских, особенно в той историко-литературной фазе, которая начала свой отсчет с захвата Кавказа Российской империей, вплоть до наших дней. Русский писатель Алиса Ганиева, как и другие авторы, находящиеся в стихии двух культур и языков, играет в современном литературном процессе роль медиатора между литературной метрополией (условно) и ее российскими окраинами<sup>6</sup>.

В третьем разделе автор учебника актуализирует вопросы локальных текстов культуры и литературы. Это одна из научно значимых современных исследовательских литературоведческих проблем. Шафранская выводит ее в новый пласт аналитического контекста, вписывая в иноэтнотультурный дискурс. Рассматривая казанский и алма-атинский дискурсы как этнические локальные тексты, автор в качестве «строительной» единицы стратегически точно вводит понятие «паттерн»:

одно из слагаемых локального текста; паттерны, принадлежащие разным топонимическим текстам, типологичны; это могут быть культурные артефакты, особенности ландшафта, климата, архитектуры, гастрономи-

<sup>6</sup> Там же, с. 121.



ческий ряд, специфическая городская ментальность, имена собственные как знаки-символы культурного и исторического пространства города, городские социальные институты и проч.<sup>7</sup>

Следует отметить концептуальность и научно-теоретическую новационность не только основного историко-литературного, теоретического и аналитического материала рецензируемого учебника, но и строго выверенной, логически обоснованной дидактико-методической части. Структура учебника отвечает дидактическим и методическим требованиям преподавания в высшей школе, включает в себя необходимые части: основную (материал для теоретических лекций), пояснительную (раскрытие терминов, понятий), методическую (контрольные вопросы и задания, рекомендованные к использованию как на занятиях, так и в процессе самостоятельной работы, критическую литературу, темы для научно-исследовательской работы, справочный материал). Несомненно, следует отметить и высокий уровень тестовой части, четко соотносимой с теоретическими и аналитическими ключевыми положениями учебника, что позволяет обучающимся целостно воспринимать материал и закрепить его концептуальные положения. Все задания, вопросы и тесты составляют целостную систему контрольно-измерительных материалов (КИМ) вузовского масштаба, функционально направленных не только на информативное обучение, закрепление и усвоение материала, но и, что особенно важно, формирование научно-аналитического и критического мышления студентов и аспирантов.

Рецензируемый учебник отличается от действующей учебной литературы как новационной темой, так и строго научно-академической формой изложения материала, которая способствует не только теоретическому изучению предмета, но и его практическому использованию. Научный уровень содержательной части достаточно высок и приемлем для восприятия студентами соответствующих специальностей. Учебник Шафранской грамотно структурирован, написан на современном научно-теоретическом уровне, ориентирован на реальный учебный процесс в системе высшего филологического образования. Несомненным достоинством является то, что практические примеры составлены по апробированным результатам оригинальных исследований автора.

В учебнике Шафранской в полной мере реализованы задачи, стоявшие перед автором, осуществлена главная научно-

<sup>7</sup> Там же, с. 154.

теоретическая и учебно-образовательная цель, содержание курса раскрыто достаточно полно, в соответствии с заданной во введении проблематикой, развернуто представлена вся система контроля и самоконтроля и многоплановый список новейшей критической литературы. Можно говорить об учебно-методической и практической значимости понятийного аппарата этнопоэтики и этнопедагогики, который рассматривается автором не только в классических категориях «этнокультура», «этнокультурное воспитание», «этнокультурное развитие», но и в междисциплинарных — «иноэтносознание», «иноэтнокультурное мировоззрение» и т. д., выводящих данный учебник в общегуманитарную парадигму.



ROMAN KATSMAN

Bar-Ilan University (Ramat Gan, Israel)

ORCID <http://orcid.org/0000-0003-0607-8047>

## Размышления о поэзии и времени

Денис Соболев, *Через*, Геликон Плюс, С.-Петербург 2020

Новая книга стихов Дениса Соболева *Через* (предыдущая, *Тропы*, вышла в 2017) заставляет вновь задуматься над очень старым и, казалось бы, отвлеченным вопросом о сути поэзии. Однако вопрос этот не только вполне конкретен и актуален, но и соединяет в себе все то наиважнейшее, что составляет суть исторического недоумения, в которое погружено сегодня художественное и философское сознание. Поэзия, пытаясь проплыть между Сциллой и Харибдой традиционного стиха и авангардистского эксперимента, модой и честностью, индивидуальностью и идентичностью, сталкивается с неразрешимыми апориями. За калейдоскопом стилей и мировоззрений скрывается неутомимый поиск источника силы поэтического слова. Современная наука до неузнаваемости изменила наше представление об устройстве мира, и не может быть, чтобы в этом эпическом сломе парадигм не нашлось места для пересмотра сути поэзии. Иногда кажется, что мы все еще живем в той или иной разновидности модерна — пост, нео или мета. На деле же модерн со всеми его производными закончился, когда время и пространство превратились из основополагающих структур вселенной в отдельные и необязательные ее свойства, и на научном небосклоне взошла новая фундаментальная непознаваемая реальность — нелокальность. Суть ее в том, что удаленные друг от друга объекты могут вести себя скоординировано («спутанно», на метафорическом языке физи-

ков), не обмениваясь информацией и вообще не будучи связаны, нарушая тем самым известные законы природы и прежде всего запрет теории относительности на превышение скорости света. Что же можно сказать о поэтических строчках или о всплывающих в сознании образах, если даже разделенные пространством-временем частицы и звезды могут оказаться неразделенными? Поэзия лучше, чем что бы то ни было воплощает эту идею об одномоментности и однолокальности, а точнее нелокальности события как такового. Нелокальность снимает модернистскую сконструированность и постмодернистскую деконструированность смысла, повторы неомодернизма и осцилляции метамодернизма. Ничего этого нет и быть не может, это только пространственно-временные иллюзии, за которыми стоит нечто реальное, более реальное и фундаментальное чем звучание, метрика, синтаксис и семантика, чем сходства и смежности. Это реальное лежит в основании и познания, и удовольствия, доставляемых поэзией. Оно же должно заменить собой политизированные представления о глобализме, идентичности, миграции, неизбежно упирающиеся в апории, как, например, неразрешимая дилемма между идентичностью и индивидуальностью, или неопределимая природа русско-израильской литературы, к которой относится и Денис Соболев. Это реальное — нелокальность — позволяет читать и понимать поэзию как событие на более фундаментальном, чем пространство-время, уровне.

Я попробую проследить за сложной траекторией мысли Соболева, развернутой на пространствах нескольких составивших книгу циклов, риторико-когнитивный стиль которых можно назвать когнитивным реализмом. Его суть — в стремлении вырастить из поэзии философию сознания, и поэзию вырастить из философии сознания. Зброшенный в реальность одиноким и свободным, лирический герой вынужден наблюдать, как из его столкновения с вещами рождаются и меняются воспоминания. Пытаясь понять то, что открывается его недоумевающему взгляду, он узнает, что воспоминание отменяет время, создает на его месте пустоту. С осознания того, что анамнесис, то есть феноменологический нарратив о прошлом, возможен только в безвременной пустоте, начинается восхождение — анабасис — к вечности, которая примиряет сознание с памятью. В итоге, вместо времени возникает пульсация сознания, дискретные скачки между бытием и небытием, безвременьем и вечностью, что и порождает поэзию. Оказывается, что то, что происходит в сознании и поэзии, это

не исчезновение пространства-времени, а явление нелокальности, что точка сжатия пространства-времени находится не в пустоте: она — «перегиб тропы», по которой идет герой вместе со своими многочисленными визави — вещами, словами и лицами, и на которой ему дает надежду диалог с ними в нелокальности, его созерцание их, его вера в их и свою открытость бездне. В новой книге Соболев продолжает размышления о времени и поэзии, о словах и вещах, о памяти и надежде, начатые в его предыдущих работах<sup>1</sup>. Подобно *Мыслям* Паскаля, его стихотворения-мысли разных лет, фрагмент за фрагментом, складываются в нелокальный роман в стихах о новом герое нового времени.

### Вещь-к-себе

Название книги *Через* намекает на преодоление или исчезновение пространства-времени, ее герой пробивается «через время»<sup>2</sup>, «через волны времени»<sup>3</sup>. Это история человека, в отличие от Пруста, не потерявшего время, а потерявшегося во времени, переживающего острейшее чувство экзистенциальной или, возможно, также эмигрантской непричастности к здесь-и-сейчас: «Сознание разомкнуто, сомкнуто, / Неисчислимо. / Сознание мира / В белочерной горсти / Воздуха. Точке времени / Здесь и / Через все пространство / Прошлого / Памяти / Рваное / Но всюду - там. / А что здесь? / Где я?»<sup>4</sup>. Можно было бы сказать, что отправной точкой для поэта является его опыт эмиграции и связанные с ней чувства, не меркнущие вот уже тридцать лет. Однако, даже если это и так, опыт непричастности осмысляется в самом широком, универсальном ключе, словно каждый из нас в какие-то моменты жизни может оказаться в экзистенциальной эмиграции, да и как можно всерьез говорить об эмиграции в нелокальной вселенной. Поэта интересует не столько само переживание, сколько то, что оно открывает познанию о словах и вещах, а также о нем самом. Процитированное выше стихотворение относится к циклу «Вещь», в котором поэт экспериментирует с «бесформенным», «рваным»<sup>5</sup> сознанием и таким же соответ-

<sup>1</sup> См. также: Р. Кацман, *Песнь крота* // «Артикль» 2018, № 6, с. 275–280.

<sup>2</sup> Д. Соболев, *Камнепад* // *Через*, Геликон Плюс, С.-Петербург 2020, с. 6. Далее при цитировании книги Соболева указывается только название стихотворения и страница.

<sup>3</sup> *Сирень...*, с. 23.

<sup>4</sup> *Стол...*, с. 27.

<sup>5</sup> *Бесформенный...*, с. 28.

стующим ему языком. Он пытается уловить нечто «бессловесное, неопределенное»<sup>6</sup>, что открывается ему в наблюдаемых вещах «всполохами, пульсируя, неясно»<sup>7</sup>. Однако, несмотря на заикающуюся, пульсирующую, рваную речь, стихотворение выступает как философское высказывание: сознание собирает пространство-время в точку, в «горсть», лишая субъект успокоительного знания о своем присутствии.

Вещи могут вызывать моментальное разотождествление человека с здесь-и-сейчас, как в процитированном выше стихотворении, либо могут быть свидетелями его полного исчезновения: «Пустые диваны / Пустые кресла / Незанятые стулья [...] Здесь нет / Здесь никого / Никто, нет / Не здесь»<sup>8</sup>. В первой половине цитаты, языку легко удается показать пустующую комнату, находящиеся в ней вещи, но далее он сталкивается с непреодолимой трудностью констатации отсутствия субъекта: если есть наблюдающий, то как может никого не быть? Парадокс сознания, присутствующего в себе самом, приводит Соболева, поэта и философа (чьему перу принадлежит ряд работ по философии сознания)<sup>9</sup>, к неразрешимой апории, поэтому ему остается только, как и в предыдущем стихотворении, дуалистически разотождествить субъект и наблюдаемый им мир вещей, увести его в «не здесь» (противоположное понятие Dasein, здесь-бытия Хайдеггера)<sup>10</sup>.

В другом стихотворении эта мысль усиливается и уточняется. Герой всматривается в вещи, в «поверхность жизни», «но взгляд не там». Взгляд — в «окне / Приоткрытости, / Видения и иллюзии [...] Но кто мы, / Под взглядом безликого / Оттуда? / Безликое — не вещь. / Я не вещь, / Но отражен в вещах / К себе»<sup>11</sup>. Восклицание «я не вещь» оспаривает концепцию Декарта о сознании как «мыслящей вещи»<sup>12</sup>, пусть и противопоставленной «протяженной вещи», и тем самым ставит под сомнение также и спасительный дуализм. Финальная строфа — «К себе» — может рассматриваться как обрывок фразы или мысли героя, тем более что она отделена пустой строкой, то

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Высокий окоем окна...*, с. 29.

<sup>9</sup> См., например: Д. Соболев, *Прологомены к теории интенциональных форм*, «Вторая навигация» 2009. № 3, с. 157–180. Д. Соболев, *Культура и бессознательное // Фундаментальные проблемы культурологии*, Новый хронограф, Эйдос, С-Петербург 2009, с. 86–118.

<sup>10</sup> М. Хайдеггер, *Бытие и время*, пер. В.В. Бибихина, Ad Marginem, Москва 1997.

<sup>11</sup> *Письменный стол...*, с. 30.

<sup>12</sup> Р. Декарт, *Размышления о первой философии*, с. 9. // В.В. Соколова (сост., ред. и примеч.), *Сочинения в 2 т.*, пер. с лат. и фр., т. 2, Мысль, М. 1994, с. 3–72.

есть долгой паузой. В ней герой призывает себя, наподобие подростка у Достоевского, вернуться к себе<sup>13</sup>. Но она может быть и частью нового понятия «вещь к себе» — вариацией на тему кантовской «вещи в себе» и развитием темы «окна приоткрытости», что представляет собой смягченный вариант понятия несокрытости, алетейи, познания. Несокрытость возникает в вещах, когда не только я смотрю в это окно познания, но и некто или нечто смотрит из него на меня. Переосмысливая такие диалогические экзистенциальные концепции, как «лицом к лицу» Левинаса или «Я-Ты» Бубера, Соболев пытается преодолеть «тошноту» вещей Сартра («изобилия ненужного»)<sup>14</sup> и приходит к понятию, близкому к сартровскому «бытию-для-себя», отличному от «бытия-в-себе»<sup>15</sup>. Однако у Соболева «другой» — это онтологический «безликий», что позволяет взять в скобки и этику, и метафизику. Если у Сартра бытие-для-себя означает дарующее свободу от вещей разотождествление субъекта, то у Соболева вещь-к-себе откликается, приоткрывается субъекту, благодаря чему свобода оказывается совместима с познанием вещей. Другими словами, в феноменологии Соболева, «Я» «отражен в вещах» как в феноменах сознания, и поэтому познание возможно и свободно. Это феноменологическое познание вещи-к-себе потому и свободно, что оно есть разотождествленное познание **вещи**-к-себе.

Если же разотождествления сознания и вещи не происходит, люди расчеловечиваются и исчезают: «Люди-мейлы, / Фейк-люди, / Спам-люди. Получив свое, / Исчезают»<sup>16</sup>. Сатирическая нота в размышлениях о сегодняшней форме человеческих взаимоотношений не обманчива; однако глубже этого уровня лежит проблема «нити смысла», «нити памяти и времени», которая проходит «сквозь мир вещей, / Сквозь / Кольцо отражений»<sup>17</sup>. В отличие от предыдущих стихотворений, здесь возможность диалога с вещами, с «безликим», с памятью поставлена под сомнение: «с нитью / Говорить невозможно»<sup>18</sup>. Растерянность и недоумение по прежнему владеют героем. Поэт передает это состояние отрывистым, пульсирующим монологом, густым потоком мыслительных апорий и парадоксов: «Голоса из прошлого / Из времени, времен / Уже не-

<sup>13</sup> Ф. Достоевский, *Подросток* // Того же, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 9, Правда, Москва 1982, с. 285.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Ж.П. Сартр, *Бытие и ничто*, пер. В.И. Колядко, Республика, Москва 2000, с. 117, 617.

<sup>16</sup> *Мейлы...*, с. 31.

<sup>17</sup> *Нить на полу...*, с. 32.

<sup>18</sup> Там же.

данных. Там. / Как же их нет? / А тот, кто их слышит, / Это ли я? Они не вещи. / Я не вещь»<sup>19</sup>. Последние слова звучат как заклинание, отчаянная попытка героя, у которого «голос не звучит» и который в зеркале не узнает своего лица<sup>20</sup>, убедить себя в обратном. Но в чем, если не в этом смысл поэзии, смысл слов о вещах? Вещи нужны, чтобы через или сквозь них «слышать только слухом мысли»<sup>21</sup> дальше, неданное. «Вещи звучат и молчат, / Язык и глубок, и пуст»<sup>22</sup>, сами по себе они ничего не значат; значимо только то, что за ними скрывается — прошлое, память, в котором, возможно, «есть ответ», но к которому «нам не пройти»<sup>23</sup>. Это строки из стихотворения *Вербного света день...*, во многом программного; в нем сформулирована суть поэтической речи, чья тайна идентична тайне вспоминания — тайне пульсации смысла: «Над минутой / Повиснет эхо, / Дымом, горечью, / Невпопад [...] Полнота, пустота / Не в дальнем, / Но ближее / Не для нас. / В промежутке / Загорится, погаснет / Не в руках / И не на дальних / Склонах, / Ясность / Развеет ясность, / Вспыхнет звучанье / Смысла, / Отступит, / Но не уйдет»<sup>24</sup>. Пульсирующая ясность, развеивающая ясность — это квинтэссенция вспоминания, красоты и откровения, ведь в них явление или узнавание приводит лишь к еще большему неведению. Вспоминание и работа вспоминания, анамнесис, во всей сложности его отношения ко времени и познанию, является также главной темой цикла сонетов «Портреты».

### Полое время

В *Портретах* стихотворения, носящие названия растений, это размышления о памяти, где лица-листья людей встречаются и расстаются, это фрагменты разговора с женщиной, теряющейся в беспомыслии, безличности, вещности. В стихотворении *Листья*, открывающем цикл как своего рода предисловие, высказывается двойственное ощущение символического и реального, заключенных в портретах, то есть в воспоминаниях, в моментах познания и узнавания: «Портреты — как дыхание, здесь островки бытия / Там [...] Холст, грунт,

<sup>19</sup> *Тишина...*, с. 33.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> *Голубая тесемка лифчика...*, с. 49.

<sup>22</sup> *Вербного света день...*, с. 52.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.



краска, рама, но руки, / Глаза не здесь и там, во встречах, неутраченных. / Листья людей разрезают провалы времени, / Вместе быть - невозможно, неизбежно, случайно»<sup>25</sup>. Фраза «здесь островки бытия там» снова пересматривает адекватность хайдеггеровского Dasein, которое, хотя и говорит «здесь», подразумевает заброшенность в мир «там». У Соболева символическое «здесь и там» переосмысливается как реалистическое «не здесь и там». Можно назвать этот способ мышления реалистическим, потому что апофатическое «не» и осознание случайности встречи-вспоминания менее метафизичны и доктринальны, чем любые концепции о закономерной, то есть символически необходимой репрезентации, неизбежно иллюзорной, феноменологически более достоверны для автора, чем воображение экзистенциального присутствия. Разрезать провалы времени — значит отменять его, но итог этого события непредсказуем и непредставим, и не потому, что это тайна, а, напротив, потому что такова реальность. Представьте себе человека, листающего старый семейный альбом или инстаграм — «листопад лиц»<sup>26</sup>. Что он видит? Где он находится? Что знает? «Ничто, пыль случая, зеркало взгляда»<sup>27</sup>. Спутанность, нелокальность этого события встречи двух лиц ничего не означает, ничего не репрезентирует и не скрывает, кроме того факта, что пространства-времени не существует, и только поэтому память и возможна. Соболев не принимает дуализма, от Декарта до Бергсона и от Пруста до Меира Шалева: реальность и воспоминание не разделены и не соединены, не замещают и не воплощают друг друга, ничего не объясняют, не сообщают и не меняют друг в друге — просто иногда случайно они оказываются одним.

Сонет — сложный жанр, идеально подходящий для философской лирики и диалектического размышления. В стихотворении *Олива* выстраиваются тезисы и антитезисы памяти и забвения, жара и холода, света и тени, накатывающие и «меркнущие», «уходящие» волны<sup>28</sup>, пульсирующие. Взгляд на портрет — аллегория воспоминания — приносит не память, а забвение, расставание с собой прежним. Когда поэт говорит: «Снег кружится в забвении над растаявшим льдом, / По холодным пространствам ты пройдешь босиком»<sup>29</sup>, он отпевает

<sup>25</sup> *Листья*, с. 9.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *Олива*, с. 10.

<sup>29</sup> Там же.

замерзшую вселенную прошлого. Однако тут же пробивается и другой его голос, и он призывает: «Говори же ты с ними, чей так короток взгляд, / Обращенный в пространство и ушедший назад; / Там скользит над землю уходящей волной / Страсти, горечи, боли, равнодушия рой»<sup>30</sup>. Забвение и память, то есть разговор с прошлым, оказываются диалектически слиты в одно. В этих строчках автор беседует с Вальтером Беньямином и с его интерпретацией картины Пауля Клее «Angelus Novus», ставшей для философа символом истории: «Так должен был бы выглядеть ангел истории. Взор его обращен в прошлое. Там, где появляется цепь наших событий, там он видит сплошную катастрофу, которая непрерывно громоздит друг на друга развалины и швыряет их к его ногам. Он хотел бы задержаться, разбудить мертвых и вновь соединить разбитое. Но из рая дует штормовой ветер, такой сильный, что попадает в крылья ангела и он не может их прижать. Этот ветер неудержимо гонит его в будущее, ангел поворачивается к нему спиной, а гора развалин перед ним вырастает до неба»<sup>31</sup>. В работе Беньямина и в стихотворении Соболева основным движением является взаимное удаление, разбегание портрета и глядящего на него (отражающегося в нем) героя, словно это «портрет Дориана Грея» и глядящейся в него истории. Образ с «головой, повернутой назад» известен читателю и по стихотворению Александра Кушнера *Ваза*: «И в чужие вслушиваться речи, / И под бубен прыгать невпопад, / Как печальный этот человек / С головой, повернутой назад»<sup>32</sup>. В другом стихотворении Соболева мы находим такой образ, перекликающийся с беньяминовским образом руин истории: «среди осколков и руин побег / Сна из времени и во время»<sup>33</sup>. Воспоминание, как и сон, это парадокс, и дело не в том, что прошлое нельзя изменить, сделать катастрофу не бывшей, дело вообще не в этике, а в эпистемологической структуре памяти: взгляд в прошлое уносит человека в будущее, вынуждает к бегству.

Возникающие в воспоминаниях персонажи «ты» и «она» переключают регистр стихотворений на любовную лирику, насколько не смущаясь пафоса: «А церковь на излучине, прямой и вечной / Тенью, протягивала свет к окраинам души [...] Ты шла безмолвно и бесслезно, не касаясь / Суши, в вечернем

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> В. Беньямин, *О понимании истории*, пер. с нем. Н.М. Берновской // *Озарения*, Мартис, Москва 2000, с. 231.

<sup>32</sup> А. Кушнер, *Ваза* (1962) // *Того же, Канва*, Советский Писатель, С-Петербург 1981.

<sup>33</sup> *Ясень*, с. 15.

свете на краю земных шагов»<sup>34</sup>. Эта возлюбленная «Ты», соединяя в себе черты Христа, Беатриче и Незнакомки, блокирует пафос жестом занижения, стереотипно превращаясь из мадонны в блудницу: «Пора похавать и потрахаться, и спать»<sup>35</sup>. В других стихотворениях лирический герой даже принимает позу ментора, судьи или совести героини: «Убила ли ты в себе душу?»<sup>36</sup>; «Ты плачешь над каплями своей разбитой души»<sup>37</sup>. Стереотипность сознания героя полуиронично-полупафосно обнажается автором как прием, призванный (от противного) вернуть пафос на достойное его место в философском регистре. В метрике, ритмике и рифме Соболев свободно и без нажима пользуется любыми традиционными конвенциями, либо отвергает и разрушает их в верлибре или тактовике, вводя иногда и синтаксические неправильности, как, например, в «Кипарисе»: «Подожди меня в кафе, внизу, я сейчас спущусь, / Ты пришла чуть раньше, чем сказала, что ты. / Должен был подумать, что так будет, и ждать, / Ты идешь впереди времени, но оно недвижно»<sup>38</sup>. Как в Зеноновом парадоксе Ахилла и черепахи, герой не может догнать свою возлюбленную «Ты», потому что пространство-время бесконечно делимо, а значит нелокально, то есть его попросту не существует.

Образность Соболева близка к пастернаковской своей предельной насыщенностью, метафоричностью и иногда затемненностью, но с другой стороны, поскольку у Соболева за образностью всегда стоит размышление, она не бывает самоценной и всегда стремится быть понятой и перекодированной в философское высказывание. Так, например, в следующих строках, перекликающихся с процитированными выше: «Обледенелое шоссе ветвилось через свет, / Там, где земля и небо сходятся на тонкой / Грани звука, где шум души и вечности ответ / Другу другу откликаются холодным стуком. / Ты помнишь времени застывшие шаги? / Ты их забыла, ты права, должна была забыть»<sup>39</sup>. Прозаизированный шокирующий финал «должна была» — это неизбежный и жесткий философский вывод, полученный на основании живого переживания: «душа и вечность» не откликаются друг другу никак, за исключением ощущения застывшего времени, которое, однако,

<sup>34</sup> *Рябина*, с. 12.

<sup>35</sup> *Там же*, с. 12.

<sup>36</sup> *Бамбук*, с. 16.

<sup>37</sup> *Лебеда*, с. 17.

<sup>38</sup> *Кипарис*, с. 13.

<sup>39</sup> *Сосна*, с. 24.

невозможно помнить именно потому, что оно застывшее, то есть лишено дискурсивной протяженности, необходимой для аполлонического вспоминания, в терминах Ницше, для формирования звуковых или визуальных образов<sup>40</sup>. В стихотворении *Ель* появляется река, скатывающаяся «сквозь тусклую чашу образов» — река не забвения и не памяти, а познания истины: «Дальнее — не обман»<sup>41</sup>. Познание воспоминания, как учит и психоанализ, ближе к реальному, чем воспоминание.

Разговор героя с женщиной, с возлюбленной — это и разговор с собой, со своей душой, разговор «через»: «Через волны времени, разбивающиеся о скалы утраты [...] Я вслушиваюсь в твой голос [...] Бейся душа цветом сирени [...] Кто же стоит на рубце времени, на этом краю памяти? / Мне нет дела, кем ты стала по эту сторону прошедшего»<sup>42</sup>. Время — это разбивающаяся волна, рубец, то есть след раны, а память — это пропасть, на краю которой стоит тот, кто живет и говорит сейчас, неузнанный, неузнаваемый, ставший, но ставший иным. Тема (не)встречи с самим собой, переворот Одиссеева узнавания при возвращении домой настойчиво повторяется, вынуждая поэта ходить кругами, нанизывая образ за образом, метафору за метафорой на жесткую ось сонета, словно заговаривая, заклиная собственную тень. Удлиненные предложения, частые переносы, едва ли не маньеристское использование риторических фигур, да и сам конвенционализм сонетного жанра — все это служит удлинению пути, откладыванию встречи (с собой? с другим?), которая невозможна. Сама поэзия кажется способом обратить память в непреодолимую пропасть, абсурдным стоянием на ее краю. Символика бездны смыкается с хтонической водной символикой, навеянной то ли средиземноморским побережьем Хайфы, то ли невскими волнами Питера. Будь он гомеровским Одиссеем, пушкинским Евгением или джойсовским Блумом, герой Соболева должен был бы переродиться в глубоких водах памяти и узнавания. Однако его переживание, точнее, его осмысление своего состояния приводит его к отторжению соответственно классической, романтической и модернистской эпистемологий, различающихся, но одинаково основанных на мифе о возвращении. Для него «вслушиваться в твой голос» «там за провалом памяти»<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Ф. Ницше, *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Того же, Сочинения в двух томах*, Мысль, Москва 1990, т. 2, с. 88.

<sup>41</sup> *Ель*, с. 26.

<sup>42</sup> *Сирень*, с. 23.

<sup>43</sup> Там же.

невозможно: «Ты там, время, за которое не заглянуть»; <sup>44</sup> а до того, «кем ты стала по эту сторону прошедшего» (своеобразный оксюморон), ему «нет дела»<sup>45</sup>. Этот заниженный прозаизм (феноменологически искренний в своей грубоватой прямоте) можно понимать так, что настоящее есть переживание отчуждения (от себя? от другой?), равнодушия, то есть ровного дыхания, в отличие от прошлого: «Тот лжет себе, кто не знает затуманенной горечи утраты, / Давящей пропасти необратимого, жгущего дыхания / Несбывшегося». Стихотворение *Береза* — о несбывшейся встрече, запрещающей возвращение («а у Владимирской церкви не повернуть назад», «но никому друг к другу по снегу уже не пройти»<sup>46</sup>), но разрешающей отчужденный взгляд на портрет («но я вижу тебя сквозь поземку времени»).<sup>47</sup> Знание этой пропасти и есть истина, отличная от лжи. Другими словами, возвращения нет, потому что нет настоящего, из которого можно было бы вернуться, прошлое не имеет ни начала, ни конца, а только расширяется, как «жгущая» туманность или холодная поземка нереализованных возможностей.

В другом стихотворении эта мысль высказана с еще большей остротой: «Глаза возвращаются к пространству памяти [...] Но времени прошлого больше нет»<sup>48</sup>. Более того, поэт противопоставляет прошлое как переживание подлинности существования с его хлебом, кровью и поземкой (хоть и включающее самообман памяти) и будущее как «сети бездумья» и «картонных фильмов»<sup>49</sup>. Знание о невозможности принять ни то, ни другое, и есть настоящее знание, позволяющее отличить истину от любой лжи, как ностальгической, так и футуристической. Поэт, даже обращаясь к социальной критике, вновь и вновь напоминает себе, что любые противопоставления прошлого и будущего или настоящего могут оказаться только кажимостью, ибо «прошлое неизмеримо», «память неизмерима», есть только «полое время»<sup>50</sup>. Но все же ему не удастся избежать ностальгической ноты при взгляде на тот исторический, культурный и ментальный сдвиг, свидетелем и участником которого ему довелось быть: «Многие из умерших / Еще живы. Им даже можно позвонить. Но и это не имеет значения.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> *Ель*, с. 26.

<sup>47</sup> *Береза*, с. 25.

<sup>48</sup> *Глаза возвращаются к пространству памяти...*, с. 71.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> *Обгорелый остов ворот...*, с. 72.

/ Потому что этого города больше нет»<sup>51</sup>. Говоря об исчезнувшем городе, автор имеет в виду и культурные реалии, как его родной Санкт-Петербург, и город-призрак или остров-призрак как символ цивилизационной и философской утопии (подобно такому же двойному смыслу в часто используемых им словах «дом» и «родина»). Но главное, город выступает здесь как символ времени, и единственная очевидность для всегда и во всем сомневающегося автора состоит в том, что этого города больше нет, что он тихо и незаметно сгорел. С точки зрения равнодушного «сытого разума», его никогда и не было, но все равно его настигает расплата в виде духовной смерти: «штраф полагается за порчу имущества, / Памятью вы испортили имущество нации — вас самих»<sup>52</sup>. К счастью, есть и другие — мыслители и поэты — «не засыпающие», проснувшиеся «верой в иное» (что бы это ни значило), и они вглядываются «за море варварства и утраты», в то, что исчезло «в теплом льду цинизма»<sup>53</sup>. Колебания между когнитивным диссонансом, то есть адаптацией восприятия к идейным и психологическим установкам, и когнитивным реализмом, то есть осознанием самообмана, заключенного в такой адаптации, неизбежны для автора.

### Примирение с памятью

Два цикла с греческими названиями составляют пару: *Анамнесис* и *Анабасис*, то есть воспоминание и восхождение. В то же время эти слова имеют более широкое значение. «Анамнесис» отсылает к платоновскому воспоминанию души о ее родине — мире вечных идей, к клинической истории болезни, к проработке потока воспоминаний в психоаналитическом сеансе, к постструктуралистской философии поверхности (например, у Жан-Франсуа Лиотара)<sup>54</sup> с ее игрой означаемых в настоящем без прошлого и источника. *Анабасис* отсылает к античным историям военных походов: *Анабасис Кира* Ксенофонта и *Анабасис Александра* Арриана. Как «воспоминание», так и «восхождение» служат лейтмотивами во всей книге Соболева, при этом если воспоминание — это определенный и ясный, хотя

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> *Ты помнишь, как город горел...*, с. 74.

<sup>53</sup> *Густая вода зеленая...*, с. 75.

<sup>54</sup> Ж.-Ф. Лиотар, *Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985*, пер. с франц. А.В. Гараджи, РГГУ, Москва 2008.

и глубоко проблематизируемый концепт, то восхождение приобретает неопределенное, чаще всего метафорическое значение становления, рождения, реализации, превращения, явления: «море восходит небом»<sup>55</sup>, «зима не восходит светом»<sup>56</sup>, «не восходит мысль, не восходит чувство»<sup>57</sup>, «восходит вечер»<sup>58</sup>, «восходят звуки»<sup>59</sup>, «призрачные всходы восходят городом»<sup>60</sup>, «души земным восходом»<sup>61</sup>, «душа восходила к началу дыханья»<sup>62</sup>. В этой паре также и анамнесис, то есть вспоминание, по аналогии обнаруживает свою метафорическую природу. Анамнесис и анабасис обозначают присутствие соответственно прошлого и будущего в настоящем, одновременно реализацию и исчезновение трансцендентного источника. Они реализованы в пространственных метафорах движения вниз, в случае анамнесиса, и движения вверх, в случае анабасиса, однако в итоге, после всех поворотов мысли и поэтического воображения, оказывается, что нет не только пространства, но и движения, даже метафорического, в то время, как и вспоминание, и становление понимаются как метафорические по сути. Память, как и само время, предстает как скрытый дождями, реками и туманами магический локус или объект, что-то вроде граля («кокон времени», «тело огня»)<sup>63</sup>, к которому герой, похожий на странствующего рыцаря, должен найти путь, пройти опасными незнакомыми тропами, чтобы сохранить его. От памяти героя отделяют стихии земли и воды, шум и крики, тьма и свет, гарь и пыль, то есть все плотное, «избыточное», «изобильное»<sup>64</sup>. Дорога же к нему — это слово, речь, поэзия: «Ручьем, давняя легкость звучит, / Облегчая сердце [...] Дорога, ведущая к корню слова, в пустом / Времени, все же ведет к нам»<sup>65</sup>. Пролегал она через мир, заслуживающий беспощадной критики поэта: это мир манекенов без загадки и чувства, одетых в бутафорские тоги<sup>66</sup>, мир, символом которого является горящий город<sup>67</sup>. Весь цикл *Анамнесис* пропи-

<sup>55</sup> *Черный рваный базальт...*, с. 69.

<sup>56</sup> *Мир, где зима не восходит светом...*, с. 86.

<sup>57</sup> *Пространство шума полно движением...*, с. 90.

<sup>58</sup> *Сочельник 2016*, 1, с. 98.

<sup>59</sup> *Анабасис*, 1, с. 87.

<sup>60</sup> *О слова желтый воск...*, с. 70.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> *Осколок памяти...*, с. 46.

<sup>63</sup> *Анамнесис*, 2, с. 81.

<sup>64</sup> *Анамнесис*, 4, с. 83.

<sup>65</sup> *Анамнесис*, 7, с. 86.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> *Анамнесис*, 5, с. 84.

тан его гарью, и герой покидает его, словно Лот. Как былинный богатырь, он оказывается на распутье: «Таков выбор: / Речь разорванная, расстилающаяся, / Или молчание, уже по ту сторону нас»<sup>68</sup>, другими словами, поэзия или смерть. Отсюда может начаться анабасис, восхождение, которому не дано случиться в анамнесисе.

Первое же стихотворение *Анабасиса* обращается к гомеровской *Одиссее* и к лермонтовскому *Парусу*, чтобы пообещать мифическое путешествие, приключение, бурю, превращение заката в восход и новое начало, отталкивающееся от (всегда уже мифического) прошлого и памяти: «Все, что не было, еще не забыто, но уже возможно»<sup>69</sup>. Стихотворение написано как шестистопный тактовик, обыгрывающий гекзаметр. Так, тематически и метрически им задается направление анабасиса, восхождения, хотя последующие стихотворения, как и предыдущие, полны боли и напряжения, без чего и не бывает настоящего приключения. Перед читателем встает впечатляющий своей жутью механистический городской пейзаж симулякров, но, с другой стороны, есть и надежда и обещание свободы: «здесь любовь возможна, хотя и забыта, / Здесь данное уже не дано непреложным»<sup>70</sup>. Есть место надежде и в преходящем и пустом мире телесности — мире тщеты, тщеславия и скуки, который, как и горящий город политического безумия, не оставляет в горсти ничего, кроме пепла. Есть нечто, что не горит: «Мелькнувшая нежность не всегда посереет / Прахом»<sup>71</sup>. Недоумевая при виде тщеты всего, окруженный пустотой и призраками, герой все же каким-то чудом находит в себе силы для слов, кажущихся столь чуждыми, в своей средневеково-рыцарской наивности, в этой аллегории пепелища человечности: «Пой же, труба, голосом разгони сумрак [...] Пой о тех, кто / Не призрак. Кто человек»<sup>72</sup>.

Как и во всей книге, автор использует прием, который соединяет в одной фигуре мощную, тяжеловесную метафорическую насыщенность и грациозно легкую манеру языковой грамматической неправильности и эллиптичности. В *Анабасисе*, соединяющем уныние и надежду, декадентскую пресыщенность культурой и шиллеровскую наивность, этот прием кажется особенно уместным, тем более, что автор не доводит

<sup>68</sup> *Анамнесис*. 7, с. 86.

<sup>69</sup> *Анабасис*. 1, с. 87.

<sup>70</sup> *Анабасис*. 3, с. 90.

<sup>71</sup> *Анабасис*. 4, с. 91.

<sup>72</sup> *Анабасис*. 5, с. 93.



его до зауми, а ограничивается небольшими отклонениями, сохраняющими возможность риторической редукации и, следовательно, коммуникативности, как, например, в следующем стихотворении: «здесь дорога пуста, / Широка и неошутима, краем и навсегда [...] вёрсты нигде»; «Должен и совесть ноют надрезом на сердце»; «Одиночество коже, нагой, холодом на морозе»<sup>73</sup>. Одиночество во вселенной, когда не осталось уже ни прошлого, ни будущего — это главное чувство героя, так меняющее его сознание, что для его речи «уже нет слова ты»<sup>74</sup>, и поэтому грамматические структуры языка, для этого «ты» предназначенные, не остаются неизменными. В этом стихотворении вновь появляется корабль, возникший в первом стихотворении цикла, и на этот раз он выступает символом вселенной, сосредоточенной в одном горьком «я». Водная, морская, пенная, корабельная образность встречается и в других стихотворениях (как и в романах Соболева)<sup>75</sup>, вбирая в себя все разнообразие опыта мифического приключения одинокого героя, современного Одиссея, растерзанного бурями разгневанных новых городских богов. Ведь риторическая фигура, как жест мольбы и молитвы, для того и нужна, чтобы (в риторической редукации) вернуться в родную гавань, к началу, к покою и правильности речи, чтобы вновь обрести любовь. Этот жест воплощен с предельной ясностью в восьмом стихотворении *Анабасиса*: «Мироздание изобильно и изобильно страданием. Говорят, оно создано / Чтобы хвалить Тебя, но не это ли значит наполнить сердце? Горам / Со склонами без берегов не коснуться неба, но неба коснется аорта. / Разбитое сердце ближе к синему, и в страдании Твои руки ближе / Но почему Ты молчишь? Ты создал мир, чтобы говорить с тобой, / Но где Твой ответ? Ты протягиваешь дорогу удивления и страданий, / Но здесь ли на ней любовь? / Выше лугов и гор, снега и пота, счастья и / Отчаянья, выше тела, прозрачное увидит белое, дорога вернется к началу»<sup>76</sup>.

С этим стихотворением, как и с первым стихотворением цикла, перекликается последнее стихотворение *Анабасиса* — метрически более строгое, рифмованное, имеющее особое строение удлиненного сонета: сонет прирастает кодой — эпилогом, состоящим из двух строф, где первая включает два

<sup>73</sup> *Анабасис*. б, с. 94.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> См. например главу *Про девочку и корабль* в романе *Легенды горы Кармель* (Геликон Плюс, С-Петербург 2016).

<sup>76</sup> *Анабасис*. 8, с. 96.

стиха, и вторая — один, словно тем самым подводится итог всему циклу и ставится точка. Как и большинство стихотворений в книге, оно построено как самораскрывающаяся парабола: миметическая картина чувственного опыта, например, городского или природного ландшафта, преобразуется в философское высказывание посредством аналогии, ассоциации, метафоры, феноменологической рефлексии или другим способом. Такое строение, как уже было сказано, характерно для когнитивного реализма, стремящегося достоверно выразить не только эмоциональное и мыслительное содержание сознания, но и опыт осознания сознанием самого себя — самый тонкий и загадочный опыт из всего, доступного переживанию. Последнее стихотворение цикла завершает анабасис, то есть восхождение, обещанием того, что на протяжении всей книги выступает главной проблемой познания — память, прошлое: «Уже неуловимое в ладонях, но живущее в огне [...] настойчиво звенит в надежде и в золе»<sup>77</sup>. Поэт раскрывает секрет времени, который есть также секрет вечности: «Но больше чем на льду, в пыли, песке, в долинах, / Душе, раскрывшейся и в милосердьи, и в тоске, / Свеченье вечности откроется, пребудет на рассвете / И во тьме, в пыли сердец, склоненных в состраданье»<sup>78</sup>.

Таково экзистенциальное и этическое завершение стихотворения и всего восхождения. Однако за ним следует другое завершение в трех дополнительных стихах «эпилога» или морали этой развернутой философской параболы. Сострадание, неотделимое от тоски, служит трамплином для метафизического прыжка: «Где время светится, там отступает темный страх; / Где вьется долгий путь надежды, зацветают на горах / Кусты сирени, бугенвиллии, любви и воскрешенья»<sup>79</sup>. Сострадание и милосердие, по мысли поэта, ведут к эпифании вечности и воскрешению. Можно предположить, что речь идет, скорее, не о религиозном благочестии и не о христианском воскрешении, а о воскрешении человечности и любви (хотя, в то же время, христианская тематика отчетливо проявляется в этом стихотворении и в цикле *Сочельник 2016*, о котором ниже). Это следует из общего взгляда на ход размышлений Соболева в этой книге. Из этого же следует и вывод о том, как именно, при помощи какого душевного усилия может сострадание привести к вечности. Надо полагать, что, несмотря на

<sup>77</sup> Анабасис. 9, с. 97.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> Там же.

метафизический прыжок, этим усилием является не вера, не пиетизм, а любовное принятие всего того, что открывается внутреннему взгляду в восприятии феноменов прошедшего, примирение с памятью. Это возвращение Одиссея, упорное стремление к завершению путешествия, подобно тому, «как волны низкие стремятся к берегам»<sup>80</sup>. Во многих стихотворениях книги герои борются с памятью, чтобы аннигилировать время, а оказывается, что для исчезновения времени и задача, и усилие по ее выполнению должны быть противоположными: принять время, чтобы примириться с памятью.

### Пульсация сознания

Цикл *Острова*, впрочем, как и стихотворения других циклов, ведут неторопливый спор со знаменитой метафорой Джона Донна, согласно которой, человек не есть остров. Мысль Соболева, пробираясь сквозь диалоги с собой и другими, сквозь вопросы и ответы диалектических рассуждений и парадоксов, приходит к выводу, что человек все же остров. Если в *Портретах* и *Вещи* остров еще омывала память, прошлое, мир лиц и взглядов, то в какой-то момент познания этого окружающего его океана лирический герой осознает, что человек-остров омывается никем и ничем, в котором «приоткрывшаяся легкость свободы [...] прощание с прощанием»<sup>81</sup>. Герой или героиня закрывает дверь, но лишь чтобы обнаружить, что дверей больше нет, что память пуста, и что поэтому героиня вовсе не должна выбирать, быть ли ей островом или нет, закрывать ли дверь, выбирать между болью и облегчением, и вообще она ничего не должна «им», то есть миру данных извне возможностей, а может лишь «слушать гобой души»<sup>82</sup>. Такое «островное» сознание обуславливает тематическое и формальное строение стихотворений цикла и подводит ближе к пониманию сути поэтического и философского высказывания Соболева, что я и попытаюсь прояснить ниже.

Стихотворение *Кипарис смотрит на море...* может служить моделью того, как работает поэтическое мышление в цикле *Острова*. Композиция имеет классический вид: развернутая антропоморфная аллегория переносит внутренний конфликт, связанный с некой духовной и душевной проблемой, в зри-

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> *Закреть ли дверь...*, с. 64.

<sup>82</sup> Там же.

мые природные, отчасти романтические образы; в финале драматизм конфликта снимается при помощи экспликации «морали» данной аллегии в виде открыто поставленного философского вопроса. За простой композицией стоит, однако, сложная образность: кипарис и море, шишки и волны — они символизируют не просто романтическую борьбу стихий, но разные и, возможно, противоборствующие состояния сознания: размышление, познание, приносящее боль, с одной стороны, и сопричастие и сострадание с другой. Здесь встреча с «другим» многотрудна и непредсказуема с обеих сторон: шишки кипариса «горлом / Захлебываясь, кашляя, / Болью мышц глотают боль / И сияние далеких волн»; сияние — это символ света творения, откровения истины, добра и красоты; и однако вода — «не веря, миражом / Воображения она кажется / Себе, стыдась, хвастаясь»<sup>83</sup>. Познание и сострадание кажутся все более и более сложными и «неданными» возможностями, задачами, не имеющими решения. Как и в *Портретах*, поиск приводит к тому, что находится «между» этими возможностями, и наконец звучит вопрос: «В этой ли проруби, пустоте, / Находит язык сострадание, / Возвращает глаза совесть?»<sup>84</sup>. «Мораль» этой аллегии проясняется: решение в том, чтобы соединить истину и добро, познание и сострадание.

Интерпретировать поэзию — неблагодарное занятие, однако в данном случае это необходимо, чтобы уловить форму кружения мыслей и образов Соболева, вооруженных к тому же комбинаторикой игровых языковых неправильностей (отнюдь не только риторических фигур и тропов), несущих сложную смысловую нагрузку. И дело не только в том, чтобы выразить мысль при помощи поэзии, но и в том, чтобы вывести поэзию из философского высказывания. Например, в стихотворении *Так...*: «Ты легче дышу? Просторнее ли там в слове, за словом, спрятавшись? / Это ли кажется? Это кажется — нет? / Или снова в плену? В плену, впелену все глубже? Плеск / Шорох воды в темном, несветлом густом времени воздухе. [...] Слово дышишь. Словом смотришь. Всмотривайся. Тебе, мне — я»<sup>85</sup>. Здесь вновь, как и в *Портретах*, стирается грань между мной и другим, моим же отражением в зеркале-взгляде познания, которое состоит из слов и вещей, которое есть время. А время — это воздух, который есть дыхание, которое есть слово. Поэт познает себя словом, но это не дано и не обеща-

<sup>83</sup> *Кипарис смотрит на море...*, с. 56.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> *Так...*, с. 54.

но, всегда открытым остается вопрос, не самообман ли это, не прячется ли он за словом, не тонет ли в водах времени, вместо того чтобы видеть сквозь, «через» него, дышать легко, так как будто времени нет вовсе. Мысль уже содержит в себе поэзию, и работа языка в том и состоит, чтобы, будучи «изреченной», она не стала ложью. Главное препятствие для этой работы заключается во времени (которое заключено в «прошлом», чем бы оно ни было), заменяющем реальное воображаемым, свет — тенью.

В других стихотворениях цикла мы находим сходные композицию и риторику, и даже более того, последняя усиливается обращенными к читателю призывами и энергичными утверждениями и указующими жестами: «Не ищи [...] Таково [...] Ищи»<sup>86</sup>; «Мне снились лучи времени [...] Но не так ли мы смотрим / И на нашу жизнь [...] Смотри же в сон прошлого. Его не нет. Он дышит»<sup>87</sup>; «Так они говорят [...] А как? [...] Ты должен [...] Ты думаешь? [...] Не думай»<sup>88</sup>. В противовес прочным риторическим структурам, тональность стихотворений выражает растерянность, неуверенность, смятение чувств и мыслей, и для этого поэт формирует стилистику когнитивного реализма, суть которого, как уже было сказано, в адекватном переносе в поэтический дискурс мыслительного познавательного дискурса во всей его сложности, эмерджентности и непредсказуемости, в его глубокой укорененности в жизненном (эмоциональном и культурном) опыте. Когнитивный реализм можно считать ярко выраженным поэтическим методом феноменологии, на которой основаны многие из работ Соболева-исследователя<sup>89</sup>. Особенность феноменологии в том, что, будучи методом философского рассуждения, она опирается на переживания философом описываемых явлений на сцене его внутренней драмы представлений и осознаний, интенций и суждений. Эта драма уже сама по себе полна поэтичности, эмоциональности и напряженности, она неизбежно выстраивает лабиринты противоречивых концепций и неразрешимых апорий, поэтому поэту остается «только» сформировать надежные композиционные и риторические структуры, чтобы получилась философская феноменологическая поэзия, концептуальная без концептуализма и драматическая без

<sup>86</sup> *Не ищи глаз на восходном небе...*, с. 57.

<sup>87</sup> *Сны*, с. 58.

<sup>88</sup> *Так они говорят в городе за стеной...*, с. 59.

<sup>89</sup> См. например: D. Sobolev, *The Split World of Gerard Manley Hopkins: An Essay in Semiotic Phenomenology*, The Catholic University of America Press, Washington 2011.

драматизма, черпающая вдохновение в эмоциональности мышления. Стилистически это выражается в том, что автор называет «пульсацией», в синтаксическом заикании, нарочитых повторах слов и фраз, концентрическом кружении тем и подтем, незаконченных и неправильных предложениях, чья неправильность выходит далеко за пределы конвенциональной эллиптичности.

Приведу в пример стихотворение *Так они говорят в городе за стеной...*, темой которого является сама поэзия. Лирический герой рассуждает о том, является ли поэзия искусством невозможного, либо искусством возможного, либо чем-нибудь еще. Из обрывков мыслей, противоречий и парадоксов составляет своего рода экспрессионистский силлогизм: «В прозрачные зеркала / Смотрится поэзия, чтобы посмотреться, посмотреть себя, / Посмотреть на тебя, пока молчишь. В невозможное смотрится / Возможное, пока говоришь. Звенящая пустота разговора, мерцает, / Там ты мерцаешь, в пустоте, вызывающей, мечтающей о себе / Как о возможном. Там за горячим морем, там за холодным морем, там / В пустоте вызревает возможное, несбывшееся, которого нет. Которого / Уже не будет. Нет, не будет не совсем, только уже»<sup>90</sup>. Поэзия берет начало «из каменной черноты боли» из-за несбывшегося возможного, и призыв не думать об этом лишь подчеркивает, что только об этом поэзия и думает. Автор возвращается к теме, занимающей центральное место и в других циклах и уже упоминавшейся выше: становление бытия в той пустоте, что возникает между взглядом и портретом, познанием и вещью, между мною и зеркалом лика «другого». Здесь эта пустота принимает пластическую форму острова как символа сингулярности, нелокальности, в которой не существует пространства-времени. Поток философского сознания как магнитом притягивается этим островом, становится похож на странный аттрактор в теории хаоса, к облачным очертаниям которого постоянно возвращается кружение более или менее случайных мыслей и ощущений. В этом неопределенном феноменологическом потоке нащупывается ритмический пульс поэтической истины, и в соответствии с этим пульсом поэтическая мелодия принимает форму джазовых вариаций или атональных музыкальных фраз.

Вот пример такого построения музыкальной фразы, даже еще более усиленного, из стихотворения *Сегодня зацвел рощами расцвел миндаль...*: «Сегодня зацвел рощами расцвел

<sup>90</sup> *Так они говорят в городе за стеной...*, с. 59.

миндаль, разве / Это день сегодня? В горах Галилеи, на горах зацвел, / Разве это день надежды, разве это день отчаяния? / День зацвел. Светлеющий. Светящийся. Светлеющийся. Галилеи, / О белый миндаль! Веришь ли ты в надежду, о миндаль, и склоны / Полные цикламен, склоняющиеся, полнеющие, переполняющиеся [...] В синеве полнота. В синеве пустота. Гранью / Шаг по грани, по скальному выступу, по рубцу боли, о синеве / Шел»<sup>91</sup>. Лексические повторы сближают стихотворение с восточной поэтикой, с арабской или с ивритской поэзией (начиная с Танаха; например, сравнение с Песней Песен может быть здесь уместно), которая не только не запрещает, но поощряет подобные повторы, как и сама ивритская стилистика. С другой стороны, переизобретение то ли нового, то ли архаического внеграмматического, но вполне коммуникативного синтаксиса, нарушенного, но читабельного склонения сближает эту форму с русским авангардом, возможно, более всего с Хлебниковым.

Еще один пример из другого стихотворения: «Посмотри в провал, загляни в глухо, загляни в темно / В боль. Она загляни заглянет в тебя»<sup>92</sup>. Итогом поэтической работы должно стать, как и в предыдущих стихотворениях, экспрессионистское, когнитивно-реалистическое философское высказывание, и стихотворения-диалоги заканчиваются отнюдь не риторическими вопросами и утверждениями: «Где же граница / Между глубиной радости и глубиной отчаяния? Дна нет. / Ты еще хочешь жить?»<sup>93</sup>; «Там на дне стоит ждет поджидает несуществуя / Провала невидимого камня без дна / Провала ничто»<sup>94</sup>. Обращаясь к теме природы поэзии в стихотворении *В укрытом ущелье слова...*, автор говорит, что «мир спасет стыд [...] стыд невысказанного»<sup>95</sup>, что можно понимать как признание в фундаментальной «темноте», «укрытости» слова, как «спрятанность» памяти «за веками»<sup>96</sup> (одежды стыда Адама и Евы?). Состояния невысказанного и высказанного дискретны, между ними нет плавного перехода, они меняются, как «порывистый ветер души», поэтому «пульсирует сознание», и в этом суть поэзии: «Не было — и всегда»<sup>97</sup>. В другом стихотворении эта мысль высказана так: «И уже не дотянуться до границы сло-

<sup>91</sup> *Сегодня зацвел роцями расцвел миндаль...*, с. 60.

<sup>92</sup> *Посмотри в провал...*, с. 61.

<sup>93</sup> *Сегодня зацвел роцями расцвел миндаль...*, с. 60.

<sup>94</sup> *Посмотри в провал...*, с. 61.

<sup>95</sup> *В укрытом ущелье слова...*, с. 68.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> Там же.

ва. На мгновение»<sup>98</sup>. Другими словами, небытие и вечность составляют пару нелокальности, не оставляющую места для времени. Эта концепция проясняет прием, многократно используемый Соболевым и в этом стихотворении, и в других: избыточность оксюморонных пар взаимно исключаящих понятий, как, например, «сладкая кожа [..] его горечь», «верой и сомнением», «на сухих губах, мокром небе», «далеко, рядом»<sup>99</sup>. «Пulsация сознания» составляет суть поэтического высказывания, укрывающего «стыд невысказанного». Эта мысль развивается в стихотворении *Зима*. Оно начинается классической поступью гекзаметра, кажущейся описанием природы, но постепенно она раскрывается как поступь мысли, пытающейся вырвать смысл из «усталых незрячих» пальцев «желтых песчаника стен». Стихотворная строфа графически утончается, как бы подражая утончению мысли, которая «Пulsирует / Застывает / Двигается / К краю / В удивлении / В полноте»<sup>100</sup>. Pulsацией сознания является не только поэзия, но и мысль. Природа становится мыслью, но так и не отдает своих тайн, и мысль не раскрывается, не воплощается, не преодолевает удивления, как и родственная ей поэзия.

Формула pulsации поэзии «не было — и всегда» интерпретируется по-новому в сонете *О слова желтый воск...* Поэзия, как память, уподобляется здесь «призрачным всходам», ее пустота названа «касанием бытия», «незнанием полноты и полнотой изгнания».<sup>101</sup> Ее рождение энигматически описано как «встреча наугад с бездомным / Домом дара [..] где встреча в крови слова / И золе преобразится вечностью невидимого крова»<sup>102</sup>. Можно предположить, что бездомный дом дара — это иерусалимский храм, самим своим избыточно присутствующим в еврейской культуре отсутствием символизирует сущность священного. Здесь «дом» намекает на ивритское наименование храма — «дом святости»; «дар» — на одно из ивритских наименований жертвоприношения: «минха», подношение; «кровь» и «зола» также указывают на жертву всежжения. Слово, приносимое в жертву, становится местом встречи, из которой и произрастают «призрачные всходы» всего сущего. В другом стихотворении дар представляется как «миром данное», «данное в мире», «мир даяния», как все

<sup>98</sup> *Над городом дожди...*, с. 76.

<sup>99</sup> *В укрытом ущелье слова...*, с. 68.

<sup>100</sup> *Зима*, с. 67.

<sup>101</sup> *О слова желтый воск...*, с. 70.

<sup>102</sup> Там же.



существующее, расстилающееся «в дар, даром»; в качестве дара перед душой «ложится ответственность за несбывшееся, за отвергнутое, / Кровью ложится и ложится счастьем, бременем вечности»<sup>103</sup>. Скандал состоит в том, что этот дар молчит, не дает ответа, то есть мир, бессловесен, и потому ответственность за его принятие или отвержение — «немыслимая, нелепая, невыбранная, безъязыкая»<sup>104</sup>. Но в то же время именно она позволяет «заглянуть за край черноты, пустоты, усталости», кровоточащих душ, раненных тел, и разглядеть надежду<sup>105</sup>.

В стихотворении *О слова желтый воск...* сакральная онтология автора была бы неполной, если бы он не ввел еще один образ: бытие, как и поэзия, восходит не в абстрактном космосе, физическом или метафизическом, а на «островах свободы», на этот раз омываемых и наполненных водой<sup>106</sup>, символизирующей знание и освящение. Свобода в сочетании с бессловесным даром существующего кажется сартровским приговором, неизбежностью. Однако именно свобода, в соединении с предельной индивидуализированностью экзистенции «острова», уравнивающей общинную природу жертвоприношения, делает возможным «преображение» крови и золы в «вечность невидимого крова». Так в стихотворении сливаются рассуждения о поэзии, философии и теологии; форма сонета, как и в *Портретах*, призвана воплотить диалектическую сложность этих рассуждений, этого феноменологического опыта, доступного поэту даже в большей степени, чем философу или мистикау.

Об этой уникальной способности поэзии говорится и в другом стихотворении цикла: «Сквозь время смотрят многоглазые / буквы, расширяя мысли, уходя корнями в темнеющие земли бывшего, светлеющие / Острова возможного»<sup>107</sup>. Образ многоглазых букв амбивалентен и загадочен, и в то же время феноменологически и пластически точен. Многоглазое хтоническое чудовище — это и греческий неусыпный страж Аргус, и еврейский всевидящий ангел смерти, поэтому поэзия, как, впрочем, и письмо вообще, предстает здесь как точка, откуда видны прошлое и будущее, а значит сама находящаяся вне времени, а также и, отчасти, вследствие этого как мгновение

<sup>103</sup> *Вот так лежит оно...*, с. 78.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> *О слова желтый воск...*, с. 70.

<sup>107</sup> *Над городом дожди...*, с. 76.

предстояния перед взглядом смерти, видящем последнюю истину, когда никакой самый сокровенный самообман более невозможен. И вновь поэт привносит в эту экзистенциальную феноменологию этический элемент: если поэзия такова, то она служит лиминальной инициацией к новой жизни, когда на горизонте светлеют острова возможного, то есть выбора и свободы.

### Перегиб тропы

Цикл *Сочельник 2016* соединяет стихотворения на рождественскую тему и стихотворения-мысли, изобличающие культурные и этические язвы современности, как они видятся Соболеву-культурологу сквозь призму учений Франкфуртской школы, а также его собственных философско-культурных концепций. Рождественская же тематика используется как язык притчи о ностальгии и тоске, но также о милосердии и надежде. Первое стихотворение цикла строится как размышление героя в рождественский вечер о людях, живших две тысячи лет назад, когда «из-за туч, почти незаметная, выглянула звезда»<sup>108</sup>. На мысль о рождественской звезде его наводит внутреннее состояние: «Но в душе вспыхивает и гаснет, пульсацией неба. / Внутренний воздух прозрачен и неизведан, а / Море шумит под горой, тихо, но не призывно»<sup>109</sup>. Выше не раз подчеркивалось символическое значение пульсации в книге Соболева: это пульсация истины, сознания, мысли, поэтического слова. Как и в других стихотворениях, мысль направлена на познание внутреннего «неизведанного», зовет в путешествие. На этот раз герой не покидает свой дом на Кармеле, не отзывается на одиссеев средиземноморский призыв моря даже символически, потому что его сердце обращено к тайне рождения религии как проявлению другой, более глубокой тайны — тайны становления, хода времени, осознания того, «что все когда-нибудь будет иначе, что время / Уже наполнено кедровой смолой»<sup>110</sup>. Вопрос к нашим двойникам, жившим здесь два тысячелетия назад — «Знали ли, что почти наступило?» — направлен поэтом к нам самим. Ведь это знание или осознание, прозрение будущего в настоящем могло бы все изменить в нашем существовании, о котором речь идет во втором сти-

<sup>108</sup> *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Там же.

хотворении. В нем образы рождественских ряженных используются как символическое воплощение расчеловечивания, бездушия: «Самодовольные, всезнающие, сытые; / Они продают и давят на кнопки. / Сыты друг другом и пусты собою»<sup>111</sup>. Они даже на мгновение кажутся зомби, но та же христианская символика приходит на помощь, чтобы выразить надежду на еще один шанс, на превращение, на рождественское чудо: «Но над холодными холмами Вифлеема / Уже расступились тучи. Еще немного и / Вспыхнет в небе. Не зомби, лишь ряженные, / Позабывшие. Еще могут поднять глаза души»<sup>112</sup>. Образность глаз, взгляда возвращает нас к стихотворениям циклов *Вещь* и *Портреты*, и в этом контексте «вспышка в небе» понимается не столько как евангельская звезда, сколько, по аналогии с «пульсацией», как работа познания.

Низменным «поддельным картинкам», «сытому гляncy»<sup>113</sup> неаутентичного существования мира торговцев и потребителей противостоит возвышенная галерея лиц, явленных в памяти. В четвертом стихотворении цикла рождественский вечер в Хайфе возвращает поэта к воспоминаниям о Санкт-Петербурге, чудесным образом смешивает образы городов и переносит их в метафизическое измерение: «Это ли Кишон, текущий у подножия Кармея? / Его мосты подняты в небо, а небеса горят / Огнем души, запахом тепла, прикосновения и / Дома»<sup>114</sup>. Это огонь памяти, «в котором смерти нет. / Снег падает из вечности, полон лицами живых»<sup>115</sup>. Нельзя не заметить в этом стихотворении, как и в первом стихотворении цикла, тематической переключки со знаменитым стихотворением Арсения Тарковского *Жизнь, жизнь*, в особенности, с идеей свершения будущего в настоящем, объединения всего во вневременном доме вечности: «На свете смерти нет: / Бессмертны все. Бессмертно всё [...] Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком [...] Живите в доме — и не рухнет дом [...] Грядущее свершается сейчас»<sup>116</sup>. В этих двух стихотворениях ощутимо также присутствие — образность, тональность — стихотворений Пастернака *Зимняя ночь* и *Рождественская звезда*. Вот только несколько отзывающихся эхом строк: «Стояла зима. / Дул ве-

<sup>111</sup> *Сочельник 2016*. 2, с. 99.

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> *Сочельник 2016*. 3, с. 100.

<sup>114</sup> *Сочельник 2016*. 4, с. 101.

<sup>115</sup> Там же.

<sup>116</sup> А. Тарковский, *Жизнь, жизнь* // Того же, *Благословенный свет*, Северо-Запад, С-Петербург 1993, с. 265–266.

тер из степи»<sup>117</sup>, «Мело, мело по всей земле / Во все пределы»<sup>118</sup> — «Промозглый ветер, тучи, туманно, звезд не видно»<sup>119</sup>, «Шел легкий снег, почти отвесный, неземной»<sup>120</sup>; «с порога на деву / Как гостя, смотрела звезда Рождества»<sup>121</sup> — «И дорога легла за порог, длиною в две тысячи лет, / К сердцу»<sup>122</sup>. Однако стихотворения Соболева лишены той умильной благодности, которая характерна для упомянутых стихотворений Пастернака, и той категорической утвердительности, что звучит в стихотворении Тарковского. Соболев сомневается, колеблется, задает вопросы и подбирает аргументы, ни на миг не расставаясь с феноменальным миром памяти, растворенной в чувственном опыте окружающей реальности. Его поэзия балансирует «на краю пустоты [...] на краю предстояния и тела земного»<sup>123</sup>. Его звезда или свеча чаще не горит, но «мерцает ясным свеченьем», он пытается зажечь «нетвердую лампу души», чтобы дать даже не надежду, а «облако рваное надежды»<sup>124</sup>.

Таким образом, можно говорить о религиозной философии в поэзии Соболева только в терминах «пульсирующего сознания», суть которого — в неопределенности и непостоянстве, в частности, в контингентности любого знания — как рационального, так и откровенного. В этом и смысл его интерпретации в русской литературно-философской традиции «открытости бездне», как писал о ней Григорий Померанц<sup>125</sup>. Бездна или пустота, которой открываются герои многих стихотворений книги, и есть память, а память есть вечность, и это открытие или откровение предстает как «мгновенная ясность», которая «развеивает ясность», которая «хранится как весть, / Которая никогда не наступит, но никогда не забудется. / И поверх времени, навсегда за собой отворит / Бесконечную память о мире, где то, что свершится, / Уже не пройдет никогда»<sup>126</sup>. В этой бездне-памяти источник высшей истины, «той, что одна», в ней «слышна еще поступь любви»<sup>127</sup>. Так в религиоз-

<sup>117</sup> Б. Пастернак, *Рождественская звезда* // Того же, *Доктор Живаго*, Г. Фелтринелли, Милан 1958, с. 622.

<sup>118</sup> *Зимняя ночь*, там же, с. 618.

<sup>119</sup> *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

<sup>120</sup> *Сочельник 2016*. 4, с. 101.

<sup>121</sup> Пастернак, *Рождественская звезда*... с. 624.

<sup>122</sup> *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

<sup>123</sup> *Сочельник 2016*. 5, с. 102.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Г. Померанц, *Открытость бездне. Этюды о Достоевском, Либерти, Нью Йорк* 1989, с. 239–269.

<sup>126</sup> *Сочельник 2016*, с. 103.

<sup>127</sup> Там же.

ную философию книги вписывается и проповедь любви, наряду с тем, что в нее, как мы видели выше, вписана и концепция о познающей душе как той, что открыта состраданию и милосердию: «Скользи же за лучом, полнотой дыханья, горечью, любовью»<sup>128</sup>. Тоска поэта по единственной истине порождает своеобразную разновидность культурного критицизма, который в несколько неоплатоническом ключе соединяет в себе возможности научного, философского и откровенного, религиозно-мистического, познания. Сомнения и противоречия приводят поэта к прямому диалогу с Богом, к вопросам о знании и вере: «Кто я на земле, под Твоим взглядом? / В предчувствии знания короток шаг, тропа скользит, но ведет ли? / Возможно ли бессмертие на ощупь? Можно ли знать не ощупью? / Тот берег земли, где лица ждут, где ждут души, ждут глаза, / Высок ли этот берег, покат ли? Смотрят на тебя? Место встречи. / Здесь смыкаются оба, неназываемые, без имени, но имянные. / Я здесь, кто здесь, остановка дыхания секундна, полноводна. / Ты смотришь, время бескрайне, но напряжено, сжато в точку. / Могут ли они сомкнуться? Это ли движение, дыхание веры?»<sup>129</sup>. Тот берег земли, место встречи — это и есть память, и именно в такой образности она представлена, как мы видели выше, во многих стихотворениях книги. В таком случае Бог, Имя, Лик (и человеческое лицо) и есть точка, в которой сжато бескрайнее время, в которой пульсирует сознание и поэзия. Она же — «перегиб тропы» к вечности<sup>130</sup>, на которой ожидаешь и надеешься, встречаешь других, вспоминаешь, по которой скользишь взглядом и восходишь.

<sup>128</sup> *Сочельник 2016*. 7, с. 104.

<sup>129</sup> Там же.

<sup>130</sup> Там же.



## LITTERARIA

MIROŚŁAWA MICHALSKA-SUCHANEK

Uniwersytet Śląski

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5262-0816>

## Беседа с Анной Файн

А.Ф. — русско-израильская писательница. Родилась в Москве, изучала английский язык в Московском государственном лингвистическом университете (бывшем Московском государственном педагогическом институте иностранных языков имени Мориса Тореза). Работала в средней школе учителем английского языка, затем преподавала иврит в подпольном в то время «Союзе учителей иврита». Из Москвы в Израиль репатрировалась в 1991 году. В Израиле вместе с мужем и тремя детьми живет в Бней-Браке. Работает в центре еврейского образования в диаспоре, где ведет большой сетевой проект «Еврейский педсовет on-line». *Хроники третьей автопады* (Одесса, 2004) — ее первая книга. Рассказы Файн печатаются в журналах: «Артикль», «22» «Новая еврейская школа», «Ами» (СПб), «Мигдаль» и др. Она лауреат международного конкурса «Террор и дети» (2005 год).

**Мирослава Михальска-Суханэк:** После многих лет проживания в Израиле чем для Вас является Россия? Можете определить роль, которая в Ваших произведениях отводится — широкой понимаемой — памяти о России?

**Анна Файн:** Я люблю Россию как страну моего языка и культуры, но очень опасаясь русского государства. Для меня Россия — не родина. Своей я считаю только мою малую родину — парк Сокольники и берега Яузы. Я родилась там, где когда-то родился мой народ. А рождение моего физического тела вне Израиля — недоразумение. Но русский язык — тот язык, на котором я думаю, и с этим ничего не поделаешь. В общем, все сложно.

**М.М.С.:** Беседуя с Александром Иличевским<sup>1</sup> Вы поставили следующий вопрос: «Случается ли с Вами, что Ваша еврейская и русская составляющие спорят между собой? Если да, то о чем?» А если Вам пришлось бы ответить на этот вопрос...?

**А.Ф.:** Мне приходится отвечать на этот вопрос в эпоху постмодернизма, когда у людей много разных идентификаций. Моя дочь служила в армии с девочкой из Галилеи, которая опреде-

<sup>1</sup> А. Файн, *Интервью с А. Иличевским*, [www.sunround.com/club/journals/35illych.htm](http://www.sunround.com/club/journals/35illych.htm) [20.08.2020].

ляла себя как «арамейка, арабка, христианка, израильтянка». Вот и я тоже русская еврейка и израильтянка. Думаю, спор не исчерпан. Если главное в человеке — язык, то я русская, а если главное — религия, то еврейка. Поскольку я по образованию лингвист, я склонна думать, что язык. Тогда я русская. Но быть русской я не хотела никогда. То, что я иногда так себя называю, а приходится называть, поскольку израильтяне определяют меня по языку, — результат компромисса с собой. В общем, русская и еврейка во мне спорят о том, что важнее — язык или вера.

**М.М.С.:** В этом же интервью Иличевский заявляет: «Наверное, нет более близкого еврейскому сознанию, чем сознание русское. У обоих природа 'мессианского свойства'». По Вашему это так? И в чем суть этого «мессианского свойства»?

**А.Ф.:** Когда-то при мне рав Штейнзальц сказал, что нет народа, который не считал бы себя избранным, но только русские и евреи готовы страдать ради своего избранничества. Пожалуй, я согласилась бы с этим. Русские были готовы страдать ради того, что казалось им освобождением человечества. И все евреи, которых мы сегодня видим — это те, кто не отказался от еврейства, хотя без него удобнее. Или потомки тех, кто не отказался. Это делалось и делается во имя какой-то высокой цели. Исправление мира, пришествие Мессии — разные люди ощущают это по-разному.

**М.М.С.:** Многие русские евреи в Израиле, особенно писатели, возвращаются к корням своей культуры, к еврейской традиционной духовности. Одним из первых, кто начал намечать эту тропу был Эли Люксембург, по ней уже многие годы следует Яков Шехтер, придерживаетесь ее и Вы. По словам Шехтера Вы этот свой путь определяете как пост-атеизм<sup>2</sup>...

**А.Ф.:** Я бы не сказала, что многие русские евреи возвращаются к традиции. Среди писателей таких много, да. Те, кто любят ковыряться в текстах, любят изучение Торы, и это ковыряние среди букв часто приводит человека к писательству. Термин пост-атеизм придумала не я. Это тема целого ряда научных статей. Пост-атеист, в отличие от религиозного человека, готов включить свой предыдущий опыт в контекст нынешней жизни с еврейской традицией и религией. Его атеистический опыт не мешает ему. Пост-атеист не выбрасывает его, он им пользуется, как инструментом познания мира.

**М.М.С.:** Героиня рассказа *Чужая голая дупа в моей постели* говорит, что «дала себе клятвенное обещание окончательно

<sup>2</sup> Я. Шехтер, *Литература грядущего* // А. Файн, *Хроники третьей автопады*, Еврейский Общинный Центр «Мигдаль», Одесса 2004, с. 5.

перейти к ортодоксальному юдаизму». Звучит как будто она просто в какой-то момент жизни приняла определенное решение. Стать религиозным евреем это осознанный выбор пути, результат *взвешивания «за» и «против»*? Или же это сложный процесс самопознания, поиск самоидентификации, своих корней, себя? А может надо это воспринимать как внутреннюю потребность человека или даже своеобразное чудо? Что меняется с обретением духовности — «я» человека?, восприятие им окружающего мира...? Чем, на самом деле, является по Вашему Бааль тшува? Скажите, как Вы пришли к иудаизму?

**А.Ф.:** Начну с конца. Я долго металась — мне хотелось одновременно наслаждаться миром без границ и, в то же время, создать для себя рамки, внутри которых я могла бы жить. Попросту говоря, мой гедонизм боролся с верой. В какой-то момент я, подобно героине рассказа, приняла волевое решение не метаться больше, а начать жить по-еврейски. Думаю, в молодости мне хотелось всего того, что запретили нам коммунисты. А запретили они западный образ жизни основанный на потребительстве, и религию. И вот я, подобно всем, кто относится к поколению «Р» (мы с Пелевиным ровесники) должна была выбрать — пепси или пейсы. Пейсы победили, но и пепси не сдаётся, бурлит и пенится.

**М.М.С.:** Эли Люксембург во время лекции *Писатель в свете каббалы*, которую когда-то читал на собрании Союза Иерусалимских писателей, обсуждая роль писателей в жизни общества, отметил: «Внутренний голос внушает нам, что мы влияем, воздействуем на умы и души людей, и это нас наполняет гордыней [...]. Хотя на самом деле единственное, на что писатель способен, это приблизить людей к своей истине. Но ни в коем случае к Истине абсолютной, Истине в последней инстанции»<sup>3</sup>. Как я это понимаю, суть писательской деятельности — приблизить читателей к своей истине, и все же — как мне кажется — заодно показать/наметить путь к Истине абсолютной. В одесском журнале «Мигдаль» Вы сами писали: «наш человек приходит к религии из полного атеизма. Однако при этом его возвращение происходит на фоне интеллектуального любопытства вследствие чтения разного рода литературы, от художественной и научной до философской»<sup>4</sup>. Уместно ли в таком контексте говорить о прозелитической функции литературы? Иудаизм конечно не входит в число прозелитических миро-

<sup>3</sup> <https://www.sunround.com/club/journals/25luxemb.htm> [20.08.2020].

<sup>4</sup> А. Файн, *Тшува: инструкция по эксплуатации*, <https://www.migdal.org.ua/times/136/31253/> [20.08.2020].



вых религий, это не религия миссионерская, но учитывая, что целевую аудиторию русско-израильской литературы в большинстве составляют нерелигиозные и даже неверующие евреи, кажется, есть смысл с помощью литературы приближать их к вере предков.

Сюжеты Ваших произведений прорастают из истоков еврейской культуры. Они разворачиваются в среде религиозных евреев — выходцев из бывшего СССР, в художественной форме изображают процесс еврейского самопознания, процесс «поиска» Бога и даже своеобразного перевоплощения (напр. Геля в *Колодце перевоплощений*). Вы преподносите читателю некий воображаемый ключ, которым он должен воспользоваться и — как в *Мессии для снежинки* — поворачивать, пока не откроется калитка в новый духовный мир. По моему это и есть — особое, но все-таки — проявление прозелитизма.

**А.Ф.:** Был период, когда я верила, что можно дать читателю ключ и впустить его в мир, где он еще не был, и этим раздвинуть его поле зрения. Но *Мессия для снежинки* был написан много лет назад. Сейчас я совсем не миссионер, и даже боюсь, что кто-то придет к религии и будет несчастен. Сегодня я часто думаю о том, что Бааль Шем Тов обещал рай только двум людям на огромном рынке — двум шутам, которые веселили народ. Я все больше и больше ощущаю в себе шута. Если кто-то улыбнулся, читая рассказ «про голую дупу» — я буду рада. Рабби Нахман из Брацлава сказал, что печаль (депрессия) — самая большая проблема людей в наши дни. Наши дни, конечно, наступили в его дни, и продолжают до сих пор.

**М.М.С.:** Вы ведете авторскую, женскую колонку в, издаваемом в России, ежемесячном журнале «Москва–Ерушалаим». Все рассказываемые там Вами истории непосредственно (или косвенно) касаются религиозных евреев. В этих историях заложен нравоучительный характер, и как правило кончаются они моралью. Кроме наличия в них познавательной функции, которая с точки зрения читателей журнала чрезвычайно важна, чувствуется здесь некий элемент «пропаганды» (это слово я употребляю вне его отрицательного смысла), призыва. Это все же своего рода «попытка помочь найти ключ к калитке в новый духовный мир».

**А.Ф.:** Это не пропаганда религии, это пропаганда разумного пути внутри религии. Когда я вела эту колонку (уже не веду), то хотела, чтобы женщины не давали собой манипулировать, чтобы они шли, если надо к психологу, а не к раввину, чтобы они думали всякий раз, когда возникает кризис, а не только

молились. Это было выражение моего феминизма. Может быть, очень мягкого и не радикального, но феминизма. Я все время думала о том, как защитить женщин. Особенно молодых, обремененных детьми и необходимостью зарабатывать деньги. Еврейские женщины всегда так жили — работали, зарабатывали и все время рожали, но у женщин сегодняшнего дня нет перед глазами примера мамы или бабушки. Они почти всегда — продукт семьи с одним ребенком. И их отцы не учили Тору, они были защитниками и кормильцами — и только. Женщины не привыкли брать роль кормильца и опоры семьи на себя. Говорят, что из-за феминизма мужчины растеряны. Еврейские женщины, пришедшие к вере, растеряны ничуть не меньше. Они думали, что их сомнения уйдут, когда они уцепятся на веру, но оказалось, что нужно строить новую основу жизни. В готовом виде ты не получишь ее, вернувшись к вере.

**М.М.С.:** «Да, мы фанатики» — Вы заявляете в *Острове мифического пива*<sup>5</sup>, но в Вашем творчестве фанатизм принимает форму — скажем — своеобразную. Вашим произведениям присущи сарказм, автоирония и комизм — некая здоровая дистанция к ортодоксальному миру, о котором в них повествуется. Наблюдается тоже трезвый, вовсе не фанатический, подход к вопросу места и роли женщины в традиционной еврейской культуре.

**А.Ф.:** Этот трезвый подход к месту женщины выстрадан. В одном из рассказов Якова Шехтера герой говорит, что в Торе сказано — соблюдай шабат, ешь кошерную еду, постись в посты. Но там не сказано, что нужно быть дураком. Тут я совершенно согласна с автором и его героем. Мне приходилось видеть женщину, которая не пошла к ортопеду, чтобы тот сказал, как выправить кривые ножки новорожденного ребенка. Сначала она хотела пойти к раввину. А к раввину, собравшему базу данных о медицине, стояла огромная очередь. Она дождалась своей очереди через полгода, и он послал ее с ребенком в другой город. Я тем временем пошла к ортопеду в нашем городе, без очереди и без раввина — у меня был ребенок того же возраста, с той же проблемой. Я уже решила эту проблему, когда она только-только взялась за нее — и ей было сложнее, потому что ребенок подросток. Думаю, мой скептицизм на грани цинизма — тоже часть традиции. Рассказы польских евреев о мудрецах города Хелма — тоже часть нашей традиции. Мно-

<sup>5</sup> <https://www.russianexpress.net/nid/5097> [20.08.2020].



трудно сказать. Она не пойдет в одну сторону. Марша не будет. Каждый будет писать по-своему и о своем.

**М.М.С.:** «Последние годы я писала и выбрасывала, сначала — в мусор, потом — в интернет» — можно прочитать на Вашем интернет-сайте<sup>8</sup>. Ваши произведения доступны в сети, Вы тоже активны в социальных сетях. Блогосфера вообще динамично развивается. Какое место — по Вашему — в новейшей израильской литературе на русском языке отводится блоголитературе? Неужели ее будущее это имеено сетевое пространство?

**А.Ф.:** Я веду блог. Сначала это был ЖЖ, потом Фейсбук. Я захожу туда, чтобы смешить людей. Все свои юмористические стишки я кидаю именно туда. Случается, я пользуюсь блогом как записной книжкой писателя — беру оттуда удачные наблюдения и фразы для рассказов. Но я не слишком удачный пример плодотворной жизни в блогосфере. У нас в Израиле есть потрясающая писательница-фантаст Ольга Фикс. Она пишет по-русски, и очень популярна в России. Так вот, она обсуждает с будущими читателями некоторые сюжетные повороты из недописанной книги. Диалог с читателями ей нужен для творчества. Это редкий пример. Большая часть авторов скрытные люди. Они боятся блогов, считая, что истинный писатель по-прежнему должен сидеть в башне из слоновой кости. Я не думаю, что литература уйдет в блоги. В блоги уйдет писательская кухня — записные книжки, тусовки авторов. Вся эта доселе скрытая от читателя кухня теперь открыта. Как в ресторане, где можно наблюдать, как повар готовит для тебя.

**М.М.С.:** Роман Кацман в своих научных трудах доказывает, что новейшая русско-израильская литература утрачивает черты литературы маргинальной и периферийной. Это происходит в основном благодаря многоаспектному процессу демаргинализации, который динамично развивается в последние два десятилетия. Постепенно творчество «русского Израиля» приобретает статус автономной литературы, которая действует в отдельном культурном мире, вне структур, определяемых центрами и периферией. Как Вы к этому относитесь?

**А.Ф.:** Думаю, для авторов, пишущих на иврите, мы по-прежнему маргиналы. Они, скорее всего, даже не подозревают, что в Израиле живет такое количество русско-пишущих. Тем более, не знают, сколько здесь известных русских писателей — лауреатов Букера. Так называемые русские все еще живут

<sup>8</sup> <https://www.sunround.com/club/authors/feinanna.htm> [20.08.2020].

на своем острове. Я поверю в то, что мы не маргиналы, когда нас начнут переводить на иврит. Насколько я знаю, на иврит не переводили даже тексты Дины Рубиной. Якова Шехтера — не переводили, Ольгу Фикс — тоже. Кстати, один из немногих, переведенных на иврит, букеровский лауреат и житель Ашкелона, Рубен Гальего, как-то сказал: «Я — культовый писатель. У культового писателя немного читателей».

**М.М.С.:** И последний, кажется ключевой, вопрос. Как вы оцениваете перспективы русско-израильской литературы? Писатели — дети репатриантов из Советского Союза — уже пишут на иврите...

**А.Ф.:** Не все. Рита Коган, к примеру, переводит на иврит русскую литературу. Книги для детей — Пушкина, Одоевского. Эти книги издают. Моя дочь, не владеющая русским свободно, пытается его учить. Читает по-русски, пока только адаптированную литературу. Русский — большой язык, то есть, в мире живет много людей, понимающих этот язык. Думаю, всегда будет кто-то, кто читает и пишет по-русски. Интересно, о чем они будут писать через двадцать лет. Кроме того, пишущие на иврите дети репатриантов, вероятно, будут писать про родителей, и тащить в свою прозу их культуру. И непременно появится новый критик, который скажет, что это субкультура — русская литература на еврейском языке.



ANNA FEIN

## Niebiański Safed

Zapaliłam szabasowe świece i położyłam się, żeby odpocząć. Przyśniło mi się... A może to nie był sen, a inna rzeczywistość? Stoimy razem na punkcie widokowym starego Safedu<sup>1</sup>.

Stoimy tam, na punkcie widokowym, obok *Synagogi Ari*<sup>2</sup>. Nad doliną i dolnymi poziomami miasta szybko gaśnie zachodzące słońce. Nie mogę się przyzwyczaić do gwałtowności tutejszych zachodów słońca. W tych częściach świata, gdzie ja się wychowałam, sobota nie przychodziła nagle, a powoli przesączała się do domu, jakby oceniała, czy powinna — ona, caryca — uszczęśliwić wygnańców?

Oczywiście to nie my stoimy nad ciemniejącą doliną. To nasze mentalne kopie, przeniesione do niebiańskiego Safedu przez anioły kierujące nami na polecenie Boga. Prawdziwy ty poczekałeś, aż żona zapali szabasowe świece, pocałowałaś ją w policzek i poszedłeś do synagogi. Prawdziwy ty idziesz teraz ulicami innego miasta. Ja też zapaliłam szabasowe świece i położyłam się, żeby odpocząć.

Niebiański Safed. Dlaczego nie może istnieć niebiański Safed, skoro jest niebiańska Jerozolima? W niebiańskim Safedzie spotykają się zakochani, których rozłączyły okoliczności. Jesteśmy teraz nie w Górnej Galilei, a w Galilei najwyższej — najwyższej ze wszystkich innych galilei.

To nieprawda, że za cierpienia doznane w tym życiu czeka nas szczęście w przyszłym. Po śmierci nie będziemy mogli naszych dusz

<sup>1</sup> Safed (inaczej Sepat, Zefat, Tzefiya, Tsvat) — miasto w północnym Izraelu, w Górnej Galilei, jedno z czterech świętych miast judaizmu (obok Jerozolimy, Tyberiady i Hebronu). (Wszystkie przypisy w tekście pochodzą od tłumacza — A.M.)

<sup>2</sup> Synagoga Ha'Ari związana jest z wielkim reformatorem kabalistyki rabinem Izaakiem ben Lurią, zwanym Ari/Ha-Ari (zmarł w 1572 r.). Można w niej zobaczyć pomieszczenie, w którym rabin modlił się i zgłębiał mistyczne teksty. Na temat postaci Izaaka Lurii czyt. np. w: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 161–162.

nauczyć już niczego. I jeżeli one nie mogą być szczęśliwe teraz, to w życiu pozagrobowym też nie doświadczą radości. Uczyć mogą się tylko w niebiańskim Safedzie.

Biorę cię pod rękę i nagle spostrzegam, że masz na sobie koszulę z krótkim rękawem. Kładę dłoń nie na fałdkach tkaniny, ale na ciepłej żywej skórze. Robi mi się ciepło na sercu. Ogarnia mnie czułość tak cicha, że nie od razu znajduję słowo, by ją nazwać. Miłość. Tak, to jest miłość.

Wstaję z kanapy i idę do kuchni przygotować sałatkę na wieczór. Mąż skończył się modlić i drepce do kuchni za mną. Narzeka, że kroję zbyt wolno i opóźniam przez to błogosławieństwo nad winem i chlebem<sup>3</sup>. Zrędzi monotonna, chociaż mógłby nakryć stół w tym czasie, kiedy ja kroję warzywa tęnym nożem. Tęnym z jego winy. Nożem tak tęnym, jak on sam. Ale się nie denerwuję, ponieważ nie wiadomo, czy to nie moja mentalna kopia sieka warzywa w kuchni, a ja prawdziwa przebywam w niebiańskim Safedzie. A może jest zupełnie odwrotnie.

Idziemy razem ulicami miasta stworzonego dla zakochanych. Teraz należy ono tylko do nas. Wokół jest pusto — nie ma ani artystów, ani muzyków, ani handlarzy. Nagle jednak zza rogu dobiega nas cicha muzyka. To ja ją skomponowałam i wystarczyło, że się zrodziła, by pojawili się wykonawcy. Młody chłopak brzdąka na strunach lutni, potrząsając głową w kudłatych dredach. Flecista przez rytmiczne trele wyznacza granice taktów. Skrzypek rzeźbi swój brzmiający wysoko motyw ponad głucho brzmiącą lutnią.

Miasto znowu opustoszało, znowu jest nasze. Wystarczyło jednak, że nabrałam ochoty na lody i od razu przed nami pojawił się handlarz, mały staruszek z torbą-lodówką zarzuconą na ramię. „Poczekaj tutaj” — mówiś i biegniesz, aby dogonić staruszkę. Wkładasz rękę do kieszeni i wyciągasz dwa złote denary. W niebiańskim Safedzie płacić można tylko baśniowymi pieniędzmi: zuzami, denarami, a jeżeli szeklami, to tylko ze srebra<sup>4</sup>.

Miły mój, przyniosłeś mi lody! Chrupiący wafłowy rożek w jaskrawym opakowaniu. Takie lody są tylko w niebiańskim Safedzie, nigdzie indziej. Gdy patrzę na mandarynkowe barwy

<sup>3</sup> W opisie tradycji szabatowych mówi się raczej o chałkach, a nie konkretnie o chlebie, por. np. <https://www.nationalgeographic.pl/traveler/artykul/szabat-szalom> [10.08.2010].

<sup>4</sup> Szekl (czy sykl) w czasach starożytnych był jednostką wagi wynoszącą 14,5 g. srebra, była to jednocześnie srebrna moneta o takiej wadze. Zob. W.R.F. Browning, *Słownik biblijny*, Agora, Warszawa 2009, s.486. Zuz natomiast był starożytną srebrną monetą żydowską. W Talmudzie nazwa zuz jest stosowana wymiennie z denarem (por. np. R. Marcinkowski, *Religia w społecznym kontekście na przykładzie judaizmu talmudycznego*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2018, nr 24, s. 237). Podaje się także jego wartość jako równą jednej czwartej szekla — stanowił on opłatę za dzień pracy, <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/issue/view/138> [10.08.2010].

zachodu, lody nabierają smaku mandarynki. Kiedy podziwiam jagodowe cienie rozpełzające się u podnóża miasta, smak lodów staje się jagodowy, a zapach lawendowy.

Nieoczekiwane objęcia pod drzewem korabowym. Kruche owoce podobne do wyschniętych czekoladek<sup>5</sup> spadają nam na ramiona, na kamienie pod naszymi stopami. Zachodzące słońce barwi twoją białą koszulę na purpurowo i zamienia cię w cara.

Jesteśmy znowu na punkcie widokowym, obszerniejszym od tego poprzedniego. Jest tutaj restauracja otwarta tylko dla nas. Wybieram miejsce przy balustradzie, na skraju urwiska. Kiedy siadamy w wiklinowych fotelach przy niskim stoliku, dwa gołębie podrywają się do lotu z ozdobnego ogrodzenia. Bezludność tego miejsca szybko mnie nudzi i restauracja powoli zapełnia się gośćmi. Przy sąsiednim stoliku siedzi wielodzietna rodzina: dorodna osadniczka w ciąży, w białej chustce z frędzlami, sadza sobie niemowlę na obszernym brzuchu. Dwulatek kaprysi w spacerowym wózku. Pozostała piątka maluchów wierci się na krzesłach w oczekiwaniu na kolację. Ich ojciec, rudobrody chudy człowiek w szydełkowej kapie, studiuje menu. Dwulatek krzyczy i wyrzuca butelkę na podłogę, a krople mleka rozbryzgują się na wszystkie kartki. Wychudzony, podobny do pantery kot ostrożnie przemyka między nogami krzesel i zlizuje mleko z kamiennych płyt.

Niepozorna kelnerka przynosi menu — twarde błyszczące strony, w których odbijają się gwiazdy. Dolina i miasto zalane są aż po brzegi starodawnym fioletowym atramentem, a ich niemalże czarną toń ożywiają nieliczne światła w dole i gwiazdy w górze.

Zamawiam hreimeh — rybę w ostrym sosie i szklankę lodowatego soku grapefruitowego, a dla ciebie przynoszą mięso. Jemy w milczeniu, a potem nasze oczy się spotykają. Masz nieobecne spojrzenie. Patrzysz na mnie, ale mnie nie widzisz. Jesteś teraz ze swoją ukochaną. Myślałeś o niej, kiedy twoja żona zapalała szabasowe świece, ale rozłączyły was okoliczności, kiedy aniołowie pochwycili twoją mentalną kopię i przenieśli do świata moich fantazji.

Wspinacie się na dach synagogi, która znajduje się na Wielkiej Bronnej<sup>6</sup>. To tam górcy Żydzi<sup>7</sup> pieką cudowne mięso. Na sekundę

<sup>5</sup> Potocznie strąki drzewa korabowego (szarańczynu strąkowego) nazywa się chlebem świętojańskim.

<sup>6</sup> Wielka Bronna — ulica w centrum Moskwy. Pod numerem 6 (bud. 3) znajduje się synagoga wybudowana w 1883 roku w stylu mauretańskim. Zamknięta w roku 1937, była wielokrotnie przebudowywana. Funkcje sakralne przywrócono jej w roku 1991. Oprócz synagogi działa tam obecnie żydowskie centrum edukacyjne oraz koszerna restauracja z tarasem na dachu. Zob. <https://liveinmsk.ru/places/monastery-i-cerkvi/sinagoga-na-bronnoi> [10.08.2010].

<sup>7</sup> Górcy/Kaukascy Żydzi (Горские евреи) — grupa etniczna, która powstała na terenach Dagestanu i Azerbejdżanu. Ich przodkowie pojawili się na Kaukazie w V wieku uciekając z Persji. Zob. <https://russian7>.



mignął szkarłatny rąbek jej jedwabnej spódnicy i czerwona podeszwa pantofelka. Upojny i ekstrawagancki aromat perfum — amarylisa, tonkowca, piżma i paczuli — łechce twoje nozdrza, ale intensywny zapach smażonego mięsa wypiera te delikatne fluidy. Szarostalowe spękania i okiennice wieczornej Moskwy toną w różowych barwach powolnego, niekończącego się zachodu.

Ukochany, nie było cię tutaj tylko przez minutę, ale to wystarczyło. Aniołowie rozłąki pochwycili cię i przenieśli na dach synagogi na Wielkiej Bronnej. Wszystko jest na miejscu: i gołębie, i poręcze ogrodzenia nad urwiskiem, wielodzietna rodzina, grymaszący dwulatek i kot, który oblizał kamienne płytki na posadzce. Ale wiklinowy fotel naprzeciwko mnie opustoszał. Zostałam sama.

Wkładam rękę do aksamitnego wnętrza torebki z koralików, która leży obok mnie. Szperam tu i tam, ale nie znajduję ani zuza, ani denara, ani srebrnego szekla. Nie mam czym zapłacić za najlepszą kolację w moim życiu.

Przełożyła *Alicja Mrózek*

ru/post/gorskie-evrei-chem-oni-otlichayutsya-ot-r/ [10.08.2010]. W XX wieku (do masowego wyjazdu Żydów ze Związku Sowieckiego do Izraela) Górcy Żydzi mieszkali przede wszystkim w Dagestanie, Azerbejdżanie, Czeczenii, Kabardyno-Bałkarii i Kraju Stawropolskim. Zob. [https://nazaccent.ru/nations/gosky\\_jew/](https://nazaccent.ru/nations/gosky_jew/) [10.08.2010].



## Zinaida Gippius 1869–1945

Przylgnęło do niej kilka efektownych etykiet, z których „dekadencka madonna” była chyba najbardziej wyrafinowana. Za życia na jej temat plotkowano nader często, choć nie zawsze z elegancją. Zinaida Gippius przyciągała i odpychała, ceniono jej talent i drżano przed jej złośliwymi replikami. Dzisiaj należy do chętnie opisywanych w literaturoznawstwie rosyjskim i obcym autorek Srebrnego Wieku.

„Tematem, który jak dotąd nie doczekał się opracowania, jest stanowisko pisarki w kwestii żydowskiej”<sup>1</sup>. Tymczasem — jak przekonująco dowodziła Temira Pachmuss — ta problematyka zajmowała ją stale. „Gippius zawsze interesowała się żydowską religią, żydowskim nacjonalizmem i ‘misją’ żydowskiego narodu, co wynika z jej dzienników i szeregu artykułów [...]”<sup>2</sup>. Po przewrocie bolszewickim wypowiadała się na te tematy z polemicznym zacięciem, a jej płomienny styl często „wywoływał liczne protesty u czytającej publiczności na emigracji”<sup>3</sup>.

Prezentujemy tutaj trzy artykuły Gippius poświęcone problematyce żydowskiej i antysemityzmu w przekonaniu, że również dzisiaj uświadamiają trudności, z jakimi żywe umysły minionego wieku walczyły z mentalnymi stereotypami Rosjan w kraju i na obczyźnie.

Pierwszy artykuł, zasadniczy i otwierający całą serię, nosi tytuł *Antysemityzm? Został napisany w odpowiedzi na wypowiedź jakiegoś p. Szacha. Do tekstu, a może listu, będącego powodem polemiki Gippius, nie udało się dotrzeć, komentatorzy zagadnienia*

<sup>1</sup> I. Krycka-Michnowska, *Żydzi i kwestia żydowska w prozie niefikcjonalnej Zinaidy Gippius*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, t. 27, Katowice 2017, s. 71.

<sup>2</sup> T. Pachmuss, *Из архива Мережковских (I: Письма З.Н. Гиппиус к И.А. Бунину. II: Письма Д.С. Мережковского к И.А. Бунину)*, „Cahiers du monde russe et soviétique” 1981, vol. 22, nr 4, s. 455.

<sup>3</sup> Tamże.

także pomijają go milczeniem<sup>4</sup>. Drugi artykuł — *Jedyny pogromca* — jest odpowiedzią na emigracyjne reakcje na *Antysemityzm?* W liście do Iwana Bunina z 4 lipca 1921 roku Gippius pisała: „Nie od Żydów [жидов], a od Rosjan otrzymuję odpłatę za mój artykuł. Jeden list z obelgami był nawet napisany na maszynie. Ech ty, taka-owaka (jak Boga Kocham!), wynajął cię Burcew, żebyś broniła Żydów [жидов] za dobrą wierszówkę (to za to w „Obszczem Diele”!). Nie, widzisz, tyle się nacierpiałam, a Żydzi [евреу] i tak są niezadowoleni!”<sup>5</sup>. Zauważmy, że dla podkreślenia temperatury „obelg” pisarka posługuje się dwoma słowami na oznaczenie Żyda — pejoratywnym *жид* i neutralnym *евреу*. Trzeci artykuł *Podoba się, czy nie podoba?* zrodziła emigracyjna aktualność, niemniej Gippius podjęła w nim próbę pewnego podsumowania swojego stanowiska odnośnie do kwestii żydowskiej i antysemityzmu.

Jakie jest to stanowisko?

„W *Antysemityzmie?* — niechaj tłumacza wyreczy monografistka pisarki — Gippius twierdzi, że Rosjanie i Żydzi są jednakowo prześladowanym narodem, jednakowym w swoim nieszczęściu; że antysemityzmu nie było nie tylko w Wielkiej Rosji, ale i na południu Rosji, gdzie ludność żydowska i chrześcijańska współistniała bardzo pokojowo; że nie było antysemityzmu w armii rosyjskiej, a nawet w pierwszych dniach bolszewizmu. Jest tylko i zawsze była ‘widzialność antysemityzmu’, to znaczy postrzeganie antysemityzmu ‘na górze, u naczelników, wodzów, władców’. W narodowej zaś Rosji nie ma i nigdy nie było antysemityzmu”<sup>6</sup>. W *Jedynym pogromcy* Gippius podtrzymuje swoje twierdzenie wyrażone wcześniej, że Rosjanie i Żydzi (w kraju i na emigracji) są sobie równi, połączyły ich łzy i krew, a „jedynym pogromcą” jest bolszewizm. Wreszcie w *Podoba się, czy nie podoba?* pisarka wypowiedziała w konkluzji znaczące słowa: „nam nie-Żydom, w zdecydowanej większości, ciąży nasze oderwanie od żydostwa, gdziekolwiek by było rozważane i gdziekolwiek by się objawiło: od głębokiego porządku religijnego, korzennego — po drobne, na poły barbarzyńskie przejawy życia codziennego”.

Artykuły Zinaidy Gippius, czytane po niemalże stuleciu, z całą bezwzględnością ujawniają niezmienną napięć między Żydami i nie-Żydami. Iwona Krycka-Michnowska napisała: „Z publi-

<sup>4</sup> Być może wytłumaczeniem tego pominięcia są zdekompletowane roczniki pisma w zbiorach bibliotecznych. Monografistka pisarki, Temira Pachmuss, dodaje, że w swojej polemice Gippius nawiązuje również do innych stanowisk, wyrażonych na łamach „Obszczego Dieła” — Dawida Pasmanika i autora ukrywającego się pod kryptonimem L.K. Jedynie o Pasmaniku wiemy więcej, pozostali polemici pozostają nieznanymi.

<sup>5</sup> Tamże, s. 420.

<sup>6</sup> Tamże.

cystyki i diarystyki Gippius wypływa nie tylko przekonanie o wzajemnej nienawiści Żydów i nie-Żydów, ale też głęboka potrzeba poszukiwania pojednania oraz wiara w możliwość jego urzeczywistnienia w przyszłości. Nadzieje na harmonijne współistnienie i przemianę ludzkości w braterską wspólnotę wiąże Gippius z ruchami religijnymi w Rosji, odrodzeniem Kościoła prawosławnego oraz otwarciem się Żydów na chrześcijaństwo. Antysemityzm i niemożność osiągnięcia autentycznej jedności między ludźmi, zdaniem pisarki, wynika z niedojrzałości chrześcijaństwa czy też braku religii, która prawdziwie spajałaby Stary i Nowy Testament<sup>7</sup>.

Podstawa przekładu: *Антисемитизм? „Общее Дело”* [Париж] 1921, 24 czerwca, nr 343, s. 2–3 (wersja online: [http://az.lib.ru/g/gippius\\_z\\_n/text\\_1921\\_antisemitizm.shtml](http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1921_antisemitizm.shtml)); *Единый погромщик, „Общее Дело”* [Париж] 1921, 2 sierpnia, nr 381, s. 2 (wersja online: [http://az.lib.ru/g/gippius\\_z\\_n/text\\_1921\\_ediny\\_pogromschik.shtml](http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1921_ediny_pogromschik.shtml)); *„Не нравится — нравится”, „Новый Корабль”* [Париж] 1928, nr 4, s. 22–26 (wersja online: [http://az.lib.ru/g/gippius\\_z\\_n/text\\_1928\\_ne\\_nravitsya.shtml](http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1928_ne_nravitsya.shtml)).

*Marian Kisiel*

<sup>7</sup> I. Krycka-Michnowska, *Żydzi i kwestia żydowska...*, s. 85.

## Antysemityzm?

Jak ważne jest to, co dzieje się dzisiaj w Rosji, przekonują nas ci, którzy stamtąd się uratowali. Ale emigranci są głusi. Zajęci są szaleństwem osobistych sprzeczek. I chciałoby się milczeć, nie wchodzić w te swary, przeczekać ową falę, która — być może — przejdzie.

Nie przyszłoby mi do głowy, aby odpowiadać na artykuł p. Szacha („Poslednije Nowosti”), chociaż jest on niemal wyłącznie skierowany przeciwko mnie, gdyby kwestia dotknięta przez autora nie była dzisiaj tak paląco pilna.

To — kwestia żydowska.

Pan Szach ujmuje ją w samej powierzchowności, zewnętrznej inscenizacji, czysto życiowo — więc i ja ją tak ujmę. Cytując fragmenty mojego *Dziennika*, w których wspominam Żydów (a nawet i te, gdzie wspominam nie Żydów, a Łotyszy i Litwinów), p. Szach pyta, p o p i e r s z e: czy inteligenci, którzy niedawno porzucili Sowdepie<sup>8</sup>, nie są już antysemitami, podobnie jak ci, którzy w niej pozostali? I p o d r u g i e: czy istnieje dzisiaj w Rosji, w szerokich masach, antysemityzm?

Drugie pytanie jest, rzecz jasna, poważniejsze. Postaram się odpowiedzieć na obydwa. Wiem, że wielu boi się jakiegokolwiek dotknięcia tego tematu. Spróbujcie tylko, mówią, wypowiedzieć słowo „Żyd”. Od razu będą was podejrzewać o antysemityzm. Wiem, że podejrzewać wszystkich o wszystko jest dzisiaj głównym zajęciem emigrantów. Ale to zjawisko jest głęboko nienormalne i byłoby upokarzające, gdyby się z nim liczyć.

Czy to normalne, aby, w istocie rzeczy, podejrzewać rosyjską inteligencję o antysemityzm? Na zdrowy rozum zdolny jest do tego tylko ignorant. Z równą podstawą można by zarzucić tej

<sup>8</sup> Sowdepia — historyczna, lekceważąca nazwa bolszewickiej Rosji, utrwalona przez jej przeciwników głównie na zachodzie Europy; skrót od совдеп — Совет Народных Депутатов.

nieszczęsnej inteligencji... choćby szowinizm, czy cokolwiek innego. Nie, jeśli jest jakikolwiek punkt „świętości” w duszy rosyjskiego inteligenta — to jest on tutaj, w jego krystalicznie uczciwej relacji do Żydów. I tej uczciwości i czystości nie zniszczy niczyje oszczerstwo: ani bolszewika, ani partyjnego emigranta, ani najbardziej podejrzliwego z Żydów.

Tak było, i było to niezmiennie, a teraz... teraz do tego doszło jeszcze coś nowego: poczucie pełni i naszej zewnętrznej równości z Żydami, naszej jednakowości w nieszczęściu. Kto po dziś dzień nie odszedł od starych, na skórze wybitych, przedrewolucyjnych siniaków i poglądów: „uciskany naród... pogromy...” itd. — ten przede wszystkim beznadziejnie nie rozumie rewolucji, uważa siebie za „lewicowca” lub „prawicowca” — bez znaczenia. My i Żydzi — czyż nie jesteśmy jednakowo uciskany narodem? I czy nie jest to nasz wspólny — leninowski, wszechrosyjski — pogrom?

Ludzie prawdziwie głęboacy, dzisiejsi Żydzi-antybolszewicy, od dawna krzywią się na te dawne „obrony”. Czas, aby je odrzucić. Linia podziału jest inna. Bici Rosjanie, bici Żydzi są po tej samej stronie, są jednością. Bijący Rosjanie, bijący Żydzi są po drugiej, i także są jednością.

Jeśli ja, my i wszyscy inteligenci żyjący w Sowpedii, którzy z niej odjechaliśmy lub w niej pozostaliśmy, naprawdę należymy do inteligencji — odpowiedź na pierwsze pytanie p. Szacha jest oczywista. Ten, kto nie może być antysemitą, ten nigdy nie będzie mógł nim „stać się”, a w obecnych warunkach jeszcze mniej niż kiedykolwiek.

Ale to drugie pytanie, bardzo ważne, dotyczące nieuświadomionych kręgów Rosji, a jej tłuszczy: czy jest dzisiaj antysemityzm w narodzie, w mieszczańach i zizinach chłopskich? Jaki jest stan na dzisiaj?

Ograniczywszy się zawczasu: po pierwsze, swoim doświadczeniem, własną obserwacją aż do roku 1920; po drugie, wszelkimi świadectwami, otrzymanymi przeze mnie od późniejszych rosyjskich wychodźców — odpowiadam następująco: antysemityzmu nie ma. Jest jego widzialność.

Antysemityzmu nie ma.

W narodzie rosyjskim, w jego charakterze, nie ma wcale skłonności do narodowej wrogości w ogóle, a do antysemityzmu w szczególności. Nigdy go nie było nie tylko w Wielkiej Rosji (to jeszcze można wyjaśnić tym, że mieszkańcy pozacentralnych guberni rzadko stykali się z Żydami), ale i nie było go też na południu. Kto zna przedwojenną Ukrainę, ten może zaświadczyć, że wspólnoty chrześcijańska i żydowska współżyły tam pokojowo.

Nie było antysemityzmu również w wojsku, wśród żołnierzy, to znaczy — tych samych chłopów, zebranych z różnych krańców Rosji. Nie było nawet jego cienia w pierwszym okresie bolszewizmu. Kiedy komisarze przemawiali na mityngach w czasie owych miodowych miesięcy ludowego zachwytu nad „pokojem, chlebem i wolnością”, mówili wówczas, jak na przykład Wołodarski<sup>9</sup>, z silnym żydowskim akcentem, i nikomu do głowy nie przyszło, żeby się dziwić, czy nawet odnotować, że mówi Żyd. Krzyczano tylko: Racja! Tak jest!

Podobnie jak wtedy nie było antysemityzmu, tak i nie ma go teraz. Ale wtedy nie był on też „widziany”. Czymże jest więc ta „widzialność”? I skąd się ona bierze?

Na ile, uważnie obserwując, mogę to prześledzić: narodziny i narastanie nienawiści do k o m u n y przypada na czas pojawienia się tej „widzialności” antysemityzmu. Obok głównej linii nienawiści zaczęła wić się również i ta, poboczna.

Jak ją objaśnić?

O, tylko nie tym głupim przesądem, żalosnym i tępych oszczerstwem, że stworzona została przez rosyjskie „resztki”, odpadki, kurz startego samodzierżawia; „przez wszystkich albo prawie wszystkich komisarzy — Żydów”.

Chcę wyraźnie powiedzieć: jeśli wziąć procentowy stosunek, jeśli włączyć Niemców, Łotyszy, to także wtedy otrzymamy znaczącą większość — r o s y j s k i c h komisarzy-komunistów.

Taka jest ogólna statystyka. Jest faktem. Ale obok jest inny fakt, czysto życiowy: wśród komisarzy-komunistów działających, kierujących, tych, którzy są „na widoku”, tych, z którymi najczęściej przychodzi stykać się miejskiej i wiejskiej demokracji — wśród nich, tak naprawdę, większość to Żydzi.

Jest to całkiem naturalne. Czy możemy silny, wytrwały naród, obdarzony cudowną energią, niosący w krwi pamięć długiego ucisku, porównywać z leniwym Ruskiem, a nawet carem „oświeconym”? Do tego wystarczy impuls „świerzbiczącej ręki”, ale wytrwałości w tym nie ma.

Bolszewicy na próżno chcieli postawić „na widoku” tylko komisarzy Rosjan. Obcy okazali się bardziej niezawodni —

<sup>9</sup> W. Wołodarski, właśc. Moisiej Goldstein (1891–1918), rosyjski rewolucjonista, komunista, komisarz prasy, propagandy i agitacji w pierwszym rządzie bolszewickim. Gippius pisała o nim: „Wołodarski’ to oczywiście pseudonim. Nazwisko tego Żyda brzmi albo Kogan, albo Goldstein (dwie wersje). Dawny krawiec z Łodzi, sam nauczył się pisania i czytania. U nas władał prasą. Zamknął wszystkie gazety, wściekle oskarżał je w trybunale, przysięgał, że ‘wybije z rąk burżuazyjnych pismaków ich szabelkę’”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie (1914–1919). Dzienniki warszawskie (1920–1921)*, przeł. H. Chłystowski, Warszawa, Czytelnik 2010, s. 334.

bardziej fanatyczni, bardziej wydajni. Łotysz Peters<sup>10</sup> i Polak Dzierżyński<sup>11</sup> są znani. Z nimi, z Żydami, można, oczywiście, porównać tylko Trockiego<sup>12</sup> i Zinowjewa<sup>13</sup>. Łotyszy i Polaków jest całkiem sporo na „widocznych” miejscach, a jeśli Żydów jest więcej, to dlatego, że jest ich w ogóle więcej. A teraz, każdego dnia, stykając się ze zniechęconą komuną w osobie jej w i d o c z n y c h przedstawicieli, nierozsądny mieszkaniec Sowdepii (nie rozstrzygniesz, kiedy skóra została zdarta!) tworzy przy pomocy skojarzeń niezwykle powierzchowny „antysemityzm”. Wyraża się on w bezsilnym głuchym wyzwisku — przeciwko komisarzom... których wszakże nie nazywa się częściej „Żydami”<sup>14</sup> niż „szatanami”, a Lenina „Tatarzynem”<sup>15</sup>.

Powtarzam: jest autentyczny antykomunizm i antykomisarstwo. Nie ma autentycznego antyżydostwa, ponieważ nigdy go nie było.

Przychodziło mi się stykać z obawami przed jakimś wielkim żydowskim pogromem, stale rosnącymi. Co za bzdura! Prawdopodobny jest inny pogrom — komunistyczny. Jest prawdopodobny i to go czyni prawdopodobnym, im dłużej panują bolszewicy. Ale i w tym strasznym przypadku (każdy pogrom jest straszną) przyjdzie nam zostawić nasz szczególny lęk o Żydów.

<sup>10</sup> Jakow Peters (1883–1938), rewolucjonista, komunista, zastępca Feliksa Dzierżyńskiego, w WCzK jeden z największych sadystów. Gippius nazywała go „bezlitosnym”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 376, 392.

<sup>11</sup> Feliks Dzierżyński (1877–1926), polski socjaldemokrata i rosyjski komunista, po Rewolucji Październikowej należał do ścisłego kierownictwa państwa, był twórcą sowieckiego aparatu terroru, kierował jej organami bezpieczeństwa. Gippius nazwała go „literalnym katem”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 334.

<sup>12</sup> Lew Trocki, właśc. Lejba Bronstein (1879–1940), rewolucjonista, komunista, twórca teorii permanentnej rewolucji (*теория перманентной революции*), jeden z twórców państwa radzieckiego i Armii Czerwonej. Po śmierci Lenina toczył walkę o władzę z Józefem Stalinem. W 1929 roku został pozbawiony praw obywatelskich, deportowany z kraju. Został zamordowany na rozkaz Stalina. Gippius w dziennikach pisała o Trockim (najczęściej używając jego prawdziwego nazwiska): „Nawiązanie z nim kontaktu to, pomijając obrzydzenie, rzecz równie bezcelowa, jak wszczęcie rozmowy z jakąś małpą”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 215.

<sup>13</sup> Grigorij Zinowjew, właśc. Owsiej-Gerszen Radomyslski, także: Hirs Apfelbaum (1883–1936), rosyjski rewolucjonista, komunista, członek ścisłego kierownictwa władz bolszewickich, w latach 1919–1926 przewodniczący Kominternu. U progu wielkiego terroru stracony po procesie pokazowym. Gippius tak go scharakteryzowała: „To człowiek tłusty, o białej skórze, kędzierzawy. Na fotografiach w gazecie przypomina do złudzenia pulchną starą ciotkę. Zimą i latem bez czapki. Kiedy jedzie swoim automobilem — otwartym — dodaje sobie wzrostu na kolanach dwóch czerwonoarmistów. To jego osobista ochrona. Bez niej ani kroku — tchórz pierwszej wody”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 387.

<sup>14</sup> Gippius pisze: *жидами*, odwołując się do obraźliwego w języku rosyjskim znaczenia słowa Żyd.

<sup>15</sup> Władimir Lenin, właśc. Uljanow (1870–1924), założyciel partii bolszewickiej, ideolog komunizmu. Przywódca Rewolucji Październikowej i twórca pierwszego na świecie państwa socjalistycznego, Rosji sowieckiej. „Tatarzyn” — aluzja do Symbirska, miejsca urodzenia Lenina, z liczną mniejszością czuwaską i tatarską. W dziennikach Gippius nazywa go także „Triszką”, czyli uosobieniem takiego zła, które przywołał Iwan Turgieniew w *Zapiskach myśliwego*. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 114, 136.



Zginie, rzecz jasna, wielu niewinnych, ale bez różnicy narodowości. Zginą winni, to znaczy komuniści. Jeśli przypomniemy teraz naszą ogólną statystykę, to przekonamy się, że Żydów mimo wszystko zginie znacznie mniej niż Rosjan. Linia separacji tak się zarysowała, szła i pójdzie: ale nie według znaków narodowości, a według stopnia uczestnictwa w bolszewickim ruchu.

Należy to w końcu zrozumieć i zaakceptować: naszą rzeczywistą równość z Żydami. Winny jest jednakowo winny, czy jest Żydem, czy nie jest Żydem. Niewinny jest jednakowo niewinny, czy jest Żydem, czy nie jest Żydem.

Rosyjski naród to rozumie. I ma całkowitą rację.

Mogą mi wszakże powiedzieć: jeśli tak niewiele jest skłonności w charakterze rosyjskim do antysemityzmu, to skąd pogromy? Nawet teraz, w ostatnim czasie... Na południu dowiedziono przypadków, kiedy w miejscowości, wyzwolonej od bolszewików, dokonała się zagłada ludności żydowskiej. Skąd to?

Stąd, skąd i za cara. Jeśli nie całkowicie z tego samego powodu, to częściowo — zapewne. Przypomnijmy sobie, jak tłumaczyliśmy sobie pogromy za cara. Czy nie widzieliśmy, że były kierowane z g ó r y? W narodzie rosyjskim jest jedna szczególna cecha, którą należy uznać: to jego niezwykła podatność na wpływ odgórny. Nie na darmo mówimy: „jaki pop, taka parafia” (po europejsku należałoby powiedzieć odwrotnie: jaka parafia — taki pop). Pogrom za samodzierżawia był konsekwencją antysemityzmu „na górze”. Pogrom dzisiejszy — podobnie, może być tylko następstwem istniejącego antysemityzmu „na górze”, u naczelników, wodzów, władców. Ale obecnie jest on tylko bladym cieniem tamtego, albo neutralnie, a nie jaskrawo wyrażonym sprzeciwem wobec pogromów. Poza tym... co my wiemy? Które z tych pogromów były rzeczywiście żydowskie, a które mieszane, to znaczy były po prostu dziko nieokiełznanymi grabieżami tych, którzy wpadli pod rękę. Naród dawno ogłupiał od krwi, ucisku i głodu. Sam wie, że ogłupiał. Byli w tym miejscu Żydzi — zabici, rozgrabieni Żydzi. Na przykład bandy działające na południu: ich przywódcy nie wiedzą, co to *ancien régime* (znają tylko grabież). Jednakże i tam są „pogromy”: tam już w sposób jawny Żydów się niszczy, jak tylko „wpadną pod rękę”.

Naród wszelako zaczyna wychodzić ze swojego szaleństwa. I choć na głębinach tego szaleństwa wcale nie był antysemitą — to nie powróci, zmartwychwstawszy, obcą mu nienawiścią do Żydów. I jakkolwiek rząd pojawiłby się w Rosji po upadku obecnego, przemocowego i destrukcyjnego, będzie on (tj. warunki jego funkcjonowania) zbliżał się do narodu i, w konsekwencji, nie będzie antysemitki.

Mam jeszcze podstawę twierdzić, że bliskie odrodzenie narodu będzie oryginalne i, przy tym, wolne od jakiegokolwiek narodowej nienawiści. Tą podstawą jest charakter dzisiejszego rosyjskiego ruchu religijnego. Nie wszyscy wiedzą, że w Cerkwi rosyjskiej nastąpił podział, swego rodzaju rewolucja, i że wszyscy znajdujemy się jakby na początku reformacji. Jest to wszakże faktem. To temat bardzo ważny, przyjdzie o nim pomówić osobno. Tutaj powiem tylko tyle, że nowy ruch narodowo-religijny na tyle jest niebezpieczny dla bolszewików i dla monarchistów, na ile błogosławiony dla narodu rosyjskiego i łaskawy dla Żydów: niesie z sobą ożywczy pokój, a nie nacjonalistyczną nienawiść.

A zatem, reasumuję moje stanowisko, oparte na doświadczeniu i rozsądku prawie wszystkich, którzy Rosję niedawno opuścili i nie oderwali się od niej. Wszystkich należących do rosyjskiej „partii bezpartyjnych”, z jej bardzo wyraźnym programem i nie mniej wyraźną taktyką (w końcu — myślę, że ta partia jest teraz w Rosji najliczniejsza, a w przyszłości będzie „najpotężniejsza”).

W odniesieniu do kwestii żydowskiej potwierdzamy: w ludowej Rosji nie ma obecnie antysemityzmu, podobnie jak nie było go nigdy. Ta „widzialność” antysemityzmu jest wąska, błada, powierzchowna i w żadnym wypadku nie może wywołać żydowskich pogromów po upadku bolszewików, bez względu na to, jak bardzo by się zasiedzieli. Opóźnienie tego upadku może tylko przynieść komunistyczną porażkę, i to w bardzo niepożądanych rozmiarach.

A w końcu: podejrzewać inteligentów, którzy uciekli z Rosji i pozostali w Rosji, że są „antysemitami”, można tylko w przypadku ignorancji lub bezmyślności. Jednak fakt takich i podobnych wzajemnych podejrzeń, szeroko praktykowany wśród naszej nieszczęsnej emigracji, być może da się również wytłumaczyć trudnym jej stanem moralnym. Rosyjscy uchodźcy są zagubieni, rozjuszeni, zażarci. Podobnie jak „obłąkani nędzarze”, zasługiwaliby nawet na wyrozumiałość, gdybyśmy... gdybyśmy nie wiedzieli, że są inni, przerażająco bardziej prawdziwi „szaleni nędzarze”, inteligenci w Sowdepai, którzy nie cierpią jak emigranci — i nadal zachowują w duszy iskrę człowieczą. Nie podejrzewają się wzajemnie, jak emigranci, ani o ludożerstwo, ani o żydożerstwo, ani o monarchizm, ani... o co jeszcze? Niechby i nie wiedzieli lepiej o sprawach emigracji. A nuż będziemy mieli tutaj okazję, by się opamiętać, pohamować, wspomnieć choćby tych, którzy pozostali — i o Rosji.

## Jedyny pogromca

Trudno jest dzisiaj mówić o czymkolwiek innym niż o nieszczęściu pochmużej Rosji. I skądkolwiek by zaczynać rozmowę, jakąkolwiek poruszać kwestię — zawsze wracamy do tego samego. Pozwolę więc sobie przypomnieć kilka wierszy z mojego niedawnego artykułu *Antysemityzm?*, opublikowanego w „Obszczem Diele”.

W artykule tym dowiedziono rzeczy następującej: lud rosyjski w istocie swojej nie jest skłonny do narodowej wrogości w ogóle, a do antysemityzmu w szczególności. W tej chwili w Rosji ludność rosyjska i ludność żydowska są sobie równe głębokością przeżytych bied, ponieważ są jednakowo prześladowane przez wspólnego wroga ojczyzny — komunistyczną władzę. Ostatnie pogromy, opisywane jako żydowskie, prawdopodobnie są „mieszane”: są to pogromy rozpaczy — tych, kto wpadł pod rękę. Jeśli możliwy jest jakikolwiek pogrom w najszerszych rozmiarach, to tylko pogrom „komunistyczny”; cała wrogość i nienawiść ludności rosyjskiej zwrócona jest wyłącznie w stosunku do nich, komunistów, do tego rządu — bez różnicy narodowości.

Przypomnijmy dwie depesze (z ostatnich dni). Pierwsza: ludność „w całej Rosji ogarnięta jest paniką... ucieka w stronę granicy... nie zważając na represje ze strony sowieckich władz pogranicznych, gromadzą się tam dziesiątki tysięcy uciekinierów. Ich położenie jest straszne... ludzie są dosłownie nadzy... prawie wszystkie dzieci do lat siedmiu umarły z głodu...”

I druga, po kilku dniach: „Dziesiątki tysięcy mieszkańców biegnie w stronę polskiej i rumuńskiej granicy. Przebiwszy się przez sowiecką straż, masy rozłożyły się obozem na granicy Polski, do której ich nie wpuszczają. Sytuacja jest nie do opisania. Ludzie są w samych koszulach, chorzy, umierają setkami, właśnie tu...”

Wystarczy. Wszyscyśmy to czytali. Przywołuję te dwie depesze tylko dla porównania. Ale jak je porównywać? Słowa nawet pasują. Mówią o jednym i tym samym. Czy o jednych i tych samych ludziach? Nie, tylko o ludziach takich samych, nierozróżnialnych w nieszczęściu. Dlatego, że pierwsi, są z raportu dr. Krejnina<sup>16</sup>, który dopiero co „z wielkim trudem, prawie że rozstrzelany, wyrwał się z sowieckiej Rosji”. (Dokładnie tak samo, jak wyrwali się

<sup>16</sup> Miron Naumowicz [Meer Menachimowicz] Krejnin (1866–1939), prawnik, działacz społeczny, współtwórca żydowskiej partii narodowej Folkspartei (1906). W 1918 został wybrany wiceprzewodniczącym Rady Gmin Żydowskich w Rosji. Od 1921 na emigracji — najpierw w Berlinie, potem w Paryżu. Od 1925 roku przewodniczący Emigdirekt, zjednoczonego komitetu emigracji żydowskiej w Europie. Od 1934 roku mieszkał w Erec Izrael, umarł w Jerozolimie.

nieżydowski, rosyjscy działacze społeczni — nie bolszewicy. I tutaj jest pełna równość). Ten pierwszy komunikat jest tylko o Żydach. Drugi jest zwykłą dziennikarską wiadomością o Rosjanach.

Wywód jeden, wspólny dla jednych i drugich: ludzie masowo ruszyli, bezustannie idą od śmierci — do śmierci...

Dr Krejnin odnotowuje pogromy ludności w miejscowościach... zasiedlonych przez Żydów. Tam pogromy, rzecz jasna, będą „żydowskie”. Jednakże ten sam dr Krejnin nie ukrywa, że pogromy dzieją się i na Powołżu, na północy, gdzie „rozgromiono nawet kolonie niemieckie”. Jest mało prawdopodobne, żeby ostatnie pogromy przypisać antysemityzmowi.

Że „gromi i armia Budionnego, i komuniści” — wiedzieliśmy od dawna; lecz kogo „gromi”? Żydów? I tamtejsi chłopci działają razem z komunistami? W to nigdy nie uwierzemy. Chłopci nigdy nie będą z komunistami zajedno<sup>17</sup>, ani po tej samej stronie — nawet w momencie grabieżczego szaleństwa.

A oto jeszcze jedna niedawno opublikowana wiadomość, bardzo charakterystyczna: będące poza wszelką kontrolą, narastające mordowanie Chińczyków. Rzecz zaskarżono na Kreml i doprowadzono nieomal do specjalnego dekretu. Jakże więc, czyż nie budzi się w Rosji antychińskość?

Nie, to wszystko jest tym samym, naprawdę strasznym, naprawdę rosnącym — a n t y k o m u n i z m e m. A jeśli on jest — to, zaprawdę, nie ma ani Greka ni Żyda<sup>18</sup>, ani Rosjanina ni Chińczyka. Jesteśmy tylko my — ludzie; i oni — bolszewicy, „diabły”.

Mówię, oczywiście, nie o jakiejś IV Międzynarodówce, nie odrzucam tożsamości narodowej, nie chcę powiedzieć, że narody Rosji zespoliły się, stały jednakowe (niezręcznie jest się oczerniać, ale, jak się zdaje, trzeba). Nie, naród żydowski ma swoje „oblicze”; rosyjski ma także swoje, inne. Nie są jednakowe, i dobrze. Mówię nie o podobieństwie, biorę zwykłą i palącą kwestię naszej r ó w n o ś c i, dzisiaj, w obliczu jednego nieszczęścia, jednego wroga — i jedną naszą odpowiedzialność przed jedną wspólną ojczyzną — Rosją.

I tutaj powiem zwyczajnie: my, Rosjanie, mocniej i głębiej odczuwamy równość z Żydami niż Żydzi z nami. Nie rozdzielamy się, nie możemy. Wołając o pomoc dla ginących mieszkańców Rosji — żaden Rosjanin nie odróżnia Rosjan od innych, cierpiących tam narodowości, nie myśli (po prostu nie przychodzi mu to do głowy), że jest zobowiązany pomóc najpierw Rosjanom, a potem wszystkim innym. Tymczasem wielu (nie powiem, że wszyscy)

<sup>17</sup> „Zajedno”, archaizm użyty tu w znaczeniu: wspólnego działania, bycia w sojuszu.

<sup>18</sup> Kol 3,11.

działaczy żydowskich, jak gdyby odizolowuje swój naród, wyodrębnia go z całej masy jednako woginających. Na linii podziału tego, co nadnarodowe, szeregowy Żyd nie posiadał jeszcze tej twardości, do której myśmy doszli. Zupełnie to niezrozumiałe... Ale fakt równości jest faktem obiektywnym, mądrość wymaga, by wziąć to pod uwagę, i nawet mądrość jest praktyczna.

Na zakończenie jeszcze jeden malutki przykład, całkowicie utwierdzający mnie w moim głównym przekonaniu, że narodowi rosyjskiemu, jako całości, w jego zdrowym jądrze, antysemityzm jest obcy. To reguła, a każdą regułę potwierdzają wyjątki. Wyjątki otrzymałam pod postacią listów Anonimów w odpowiedzi na mój artykuł o kwestii żydowskiej. Piszą wszyscy Rosjanie — nieszczęsne jednostki — zagubione tutaj i same siebie gubiące. Monotonnie obruszają się na mnie z powodu mojej „obrony” (?) Żydów. (Jeden z nich nawet mi grozi i używa słów, których nie można wydrukować. Oto różnica: trudno sobie wyobrazić, żeby Żyd mógł napisać taki list)<sup>19</sup>. Jakiś „dżentelmen” z Anglii, wyraziwszy wątpliwość, czy i ja przypadkiem nie należę do narodowości żydowskiej (w nawiasie dodawszy: „Któż Panią zna?”), nagle zakończył: „Nie jestem monarchistą, ale socjalistą. I teraz, pozostając czystym socjalistą, jestem — antysemitą...”

W Anglii, być może, rosyjski uciekinier, zagubiwszy siebie, i do takiego absurdu może dojść.

Ale nawet te nieszczęsne „wyjątki” — jakimż są oni pogromcami? Anonimowo wzajemnie się obrażać, chwalić się z pozycji wybitnego umysłu rosyjskim brakiem kultury — tak czy siak można. Nie ma w tym nic strasznego. Jeden jest u nas pogromca, jeden i ten sam — i u nas, Rosjan, i u was, Żydów. To kapral Budionny<sup>20</sup>, to Polak Dzierżyński, to Żyd Lew Bronstein, to Rosjanin Władimir Uljanow ze swoim doradcą i innym, rosyjskim pisarzem Aleksiejem Pieszkowem<sup>21</sup>. Czyż mało jeszcze nosi nazwisk ten

<sup>19</sup> Zob. list do Iwana Bunina, w: T. Pachmuss, *Из архива Мережковских (I: Письма З.Н. Гиппиус к И.А. Бунину. II: Письма Д.С. Мережковского к И.А. Бунину)*, w: „Cahiers du monde russe et soviétique” 1981, vol. 22, nr 4, s. 420.

<sup>20</sup> Siemion Budionny (1883–1973), kawalerzysta, dowódca 1 Armii Konnej, marszałek Związku Radzieckiego, zaufany Stalina. Gippius używa tutaj słowa *унтер* (podoficer; był nim w czasie I wojny światowej), choć po rewolucji bolszewickiej Budionny dowodził już armią.

<sup>21</sup> Maksym Gorki, właśc. Aleksiej Pieszkow (1868–1936), pisarz rosyjski, jeden z najwybitniejszych twórców Srebrnego Wieku. Zaprzyjaźniony z Dzierżyńskim i Leninem, był przeciwny rewolucji 1917 roku i angażował się w obronę aresztowanych przez bolszewików pisarzy. W latach 1921–1927 przebywał na emigracji, po powrocie do Rosji włączył się w propagowanie realizmu socjalistycznego. W dziennikach petersburskich Gippius nazywa go „cierpiętniczym kretynem” i przytacza swoją z nim rozmowę. Na słowa Gorkiego: „Organicznie... nie mogę... rozmawiać z tymi... łajdakami. Z Leninem i z Trockim”, pisarka zareagowała następująco: „żadne, powiadam artykuły [...] nie odgradzą pana od bolszewików, łajdaków”, wedle pańskich słów; powinien pan odejść z tej kompanii”. Gorki miał odpowiedzieć: „A jeśli... odejść... to z kim być?”. Zob. Z. Gippius, *Dzienniki petersburskie...*, s. 241, 219.

jedyny pogromca? Przeciwno niemu — za życie naszych bliskich, za nasze życie — chcemy i powinniśmy pójść do boju, ręka w rękę z narodem żydowskim. Jesteśmy sobie równi, jesteśmy braćmi: ży i krew połączyły nas w jedno.

Podoba się, czy nie podoba?

W Paryżu odbyła się niedawno debata *O antysemityzmie w sowieckiej Rosji*<sup>22</sup>. Tytuł nietrafiony. Co można wyjaśnić, gdyby trzymać się blisko tematu? Tylko potwierdzić, że owszem, rosyjscy robotnicy prześladowają rosyjskich Żydów, gdzie jest to możliwe — ścigają ich i brutalnie męczą; i uznać, że jest to złe. Zawsze, rzecz jasna, jest złe, kiedy jedni męczą i ścigają innych; ale dlaczego ścigają właśnie Żydów — tego właśnie nie można wyjaśnić przy tak wąskim zakresie problemu. „Antysemityzm” absolutnie niczego nie tłumaczy. Tym bardziej, że i to słowo jest wymyślone, jak mi powiedział pewien Żyd. Przecież wykorzystujemy je w znaczeniu „antyżydostwa”, prześladowania „Żydów”, ale już nie „Semitów” w ogóle, Arabów na przykład czy Ormian. Kwestia żydowska nie przekłada się na kwestię wzajemnych relacji ras. Istnieje ona w jakiejś swojej osobliwości, właśnie jako k w e s t i a ż y d o w s k a.

Debata częściowo przerodziła się w debatę na temat „kwestii żydowskiej”, chociaż utrudniały ją z dawna utarte poglądy i utarte znaczenie będącego w użyciu słowa „antysemityzm”.

W odpowiedzi na debatę p. Poliakow-Litowcew słusznie powiedział, że dobrze byłoby kiedyś zebrać razem Żydów i Rosjan (czy w ogóle nie-Żydów) i otwarcie wzajemnie porozmawiać: wy, dajmy na to, dlatego a dlatego się nam nie podobacie; a w was nam się to i to nie podoba<sup>23</sup>. Tak, taka dysputa, czy takie dysputy, wiele by korzyści przyniosły obu stronom, wiele by także pomogły w wyjaśnieniu kwestii. Wszak ona istnieje, jakkolwiek byśmy próbowali się od niej odwrócić. Dlatego tak zwany „antysemityzm”

<sup>22</sup> Gippius ma tu na myśli debatę *Kryzys żydowskiej kolonizacji w Rosji*, zorganizowaną 11 lutego 1928 roku przez Związek Studentów-Syjonistów z Imperium Rosyjskiego (Союз студентов-сионистов из Российской Империи), utworzony w Paryżu przez Elie Eberlina (1875–?), działacza syjonistycznego i dziennikarza.

<sup>23</sup> Sołomon Poliakow-Litowcew (1875–1945), pisarz i dziennikarz, od 1910 przebywający w Paryżu. W latach 1921–1922 redagował berlińskie pismo „Głos Rosji” („Голос России”). Gippius odwołuje się do stanowiska zaprezentowanego w artykule: С. Литовцев, *Диспут об антисемитизме*. „Последние новости” [Париж] 1928, nr 2624, s. 2.

nie znika ze świata, nie jest leczony żadnymi „humanistycznymi” i „kulturalnymi” środkami. Być może nie należy przykrywać tej dziwnej o b c o ś c i ( c z y r ó ż n i c y ) między Żydami i nie-Żydami, która przecież wciąż istnieje? Być może trzeba, na odwrót, mężnie dokopać się do jej korzeni, wspólnie dociec, co właśnie nas dzieli, dlaczego rozdzieliło? A co, jeśli wtedy szeroko otwartymi oczami zobaczymy i sens tego rozdzielania, to znaczy tę jego prawdę, która może przywieść nas do jakiegoś całkiem nowego złączenia?

Nikt nie będzie się spierał co do tego, że korzenie „kwestii żydowskiej” są religijne. Nikt nie będzie twierdził, że nawet i my całkiem oderwaliśmy się od tych korzeni; a już Żydzi — nie mniej. (Mówię nie tylko o ludziach „religijnych”, ale i „światowie” niereligijnych, o wszystkich; historia Europy i Azji jest we krwi każdego. U Żydów więcej niż u kogokolwiek). Jeśli zaś liczyć się z korzeniami — trzeba zacząć od korzeni.

Ale tutaj od razu zobaczymy, że otwarta i pożyteczna pierwsza rozmowa między Żydami i nie-Żydami (wedle propozycji Poliakowa-Litowcewa), poniekąd jest nie do zrealizowania. Nie-Żydzi (chrześcijanie prawdziwi lub choćby pochodzący od przodków chrześcijan) będą mówić z Żydami o tym, co się im w nich podoba, co zaś nie podoba; w każdym razie, jest to wyobrażalne. Ale Żydzi, zarówno ci którzy nie utracili, jak i ci, którzy utracili wiarę przodków — na nic podobnego nie pójdą. I już to jedno pokazuje, jak mało oderwani są Żydzi od swoich korzeni (i jak ważne, badając kwestię, jest liczenie się z korzeniami, a nawet od nich zaczynanie).

Albowiem milczenie Żydów o sobie w ogóle i o sobie w stosunku do nie-Żydów to oddźwięk ich ś w i ę t e g o milczenia, dawnego prawa starożytności, niepozwalającego wymieniać imienia Boga. Dzisiaj Żyd, choćby był słabo religijny, lecz jeśli jest mimo wszystko Żydem, jest też p o b o ż n y. Pobożności nie ma, ale pobożność w nim pozostaje, własna, szczególna, w żaden sposób niepodobna do pobożności chrześcijańskiej u chrześcijan (którzy, nawiasem mówiąc, kiedy przestają być prywatnie chrześcijanami, już nie zachowują swojej pobożności).

Żydowska, specyficzna pobożność zamąciłaby w otwartej rozmowie o wzajemnych relacjach, n a w e t gdyby nie dotyczyła po prostu korzeni żydowsko-nieżydowskiego rozdziału, to znaczy początków religijnych. Tym bardziej — gdyby została rozpoczęta. Myśmy chcieli postawić w „Zielonej Lampie”<sup>24</sup> pytanie:

<sup>24</sup> „Zielona Lampa” (1927–1939), towarzystwo literacko filozoficzne założone z inicjatywy Gippius, mające na celu integrować intelektualne środowiska rosyjskie na emigracji i wpływać na rozwój kultury. Zebrania odbywały się raz w tygodniu w paryskim salonie Mieżkowskich przy rue Colonel Bonnet.



dla czego Chrystus nie jest dla Żydów Mesjaszem? Kwestię tę można by zobaczyć również w aspekcie historycznym. Lecz szybko zrozumieliśmy, że nic z tego nie będzie. Wszyscy Żydzi, wierzący i niewierzący, będą milczeć.

Otwarta debata — „co nam się w sobie podoba, a co nie” — jest dlatego do wyobrażenia tylko jednostronnie, to znaczy już nie jako debata, a jako wypowiedź nie-Żydów na temat tego, co w Żydach się im „podoba i nie podoba”. Mieliśmy już takiego „dyskutanta”, takiego poszukiwacza cechy separującej nie-Żydów od Żydów. Poszukiwacza bardzo „korzennego”, choć nieograniczającego się wyłącznie do korzeni. Tak często i tak żywo wypowiadał się na temat tego, co „podoba się” u Żydów (przyciąga), a co „nie podoba” (odpycha), że daj Boże każdemu. To Wasilij Rozanow<sup>25</sup>, oczywiście. Gdziekolwiek by i kiedykolwiek by pojawiało się pytanie o żydostwo — nie można nie wspomnieć Rozanowa. Trzy ćwierci jego pism poświęconych jest temu właściwie, co „podoba się” i co „nie podoba się” w Żydach. Odróżnieniu ich od nie-Żydów i nawet niejakię „polaryzacji”. Przywołam tutaj dwa, trzy krótkie cytaty.

Patrzac z zewnątrz — są to najzwyczajsze sprzeczności. Lecz kto może, niech będzie uważny. Coś sobie uświadomi. Przecież Rozanow, mimo swojego geniuszu, jemu jednemu w pełni właściwego, jest bardzo charakterystyczny, wyrazisty, w znaczeniu własnego nieżydostwa. Z krwi dziedzicznej, w całej swojej istocie jest on arcy-Aryjczykiem (nawiasem mówiąc, również arcy-Rosjaninem; nie ma w nim ani jednej nierosyjskiej żyłki). Wszyscy wiedzą, jak nie tylko ciągnął do Żydów, ale najzwyczajniej w nich ugrzązł, przenikał do nich z miłością, wchodził w samą istotę żydowskiego bytu. Jakoś żywiłowo całkowicie religijny, Rozanow ateistami „gardził, nienawidził ich i bał się ich”. Mówił: „Rozstaję się z nimi wiekiustym rozstawaniem” [„Расстаюсь с ними вечным расставанием”]. Tymczasem w jego mniemaniu nie ma ani jednego Żyda ateisty, ani jednego, cokolwiek by tam on o sobie myślał czy sobie wyobrażał. Rozanow był otoczony Żydami i, jak się zdaje, oni go też lubili. Skąd więc nagle, na długo przed wojną, bez najmniejszego powodu, wyrwały się mu takie dziwne słowa:

„Usługi żydowskie są jak gwoździe w moich rękach, *serdeczność* żydowska jest jak parzący mnie płomień. Ponieważ korzystając

<sup>25</sup> Wasilij Rozanow (1856–1919), filozof, pisarz, eseista. Autor licznych książek, znanych również w przekładzie polskim, m.in. *Ciemne oblicze* (1911), *Odosobnione* (1912), *Opadłe liście* (1913–1915), *Apokalipsa naszego czasu* (1918). Gippius poświęciła mu szkic *Zadumany wędrowiec* („Okno” 1923, nr 4), przedrukowany później w jej książce *Żywe twarze* (1925).



z owych usług, zginie mój naród, ulegnie zagładzie, ponieważ owiany ową serdecznością mój naród udusi się i zginie”<sup>26</sup>.

Mówiąc wprost: jest to najzwyczajniejszy antysemityzm, nieprawdaż? Czy nie było to wydrukowane w Nowych Czasach? Nie, nie. Również i takie twierdzenia odrzucam. Również i w tamtym czasie nikomu by do głowy nie przyszło, że Rozanow „stał się” antysemitą. Nie stał się nim. Swoją książką *Ciemne oblicze*, wprost wymierzoną w Chrystusa, płomiennie bronił się, zaślaniając Biblią, żydostwem, po którego stronie stał, jakby zlewając się z nim.

Dla Rozanowa, w tej książce, Chrystus nie jest Mesjaszem; jakimż jest on Mesjaszem, kiedy twierdzi, że jest niszczycielem, „który spadł z nieba jak błyskawica”... Ale czy stosunek Rozanowa do Chrystusa, tego fałszywego mesjasza, łączy się, zbiega ze stosunkiem żydowskim? Tutaj znowu sięgamy do korzeni; korzenie Rozanowa, nie-chrześcijanina, tkwią w historii chrześcijaństwa. I takie jest jego „doświadczenie” (cały jest doświadczony, każda jego myśl przechodzi przez doświadczenie, i to jest szczególnie cenne).

„Jakżeż zamlaskali z zachwytu zarówno ‘idealista’ Baruch i ‘taka miła’ Rebeka Ju-na, ‘przyjaciółka naszego domu’, kiedy przeczytali *Mroczne oblicze*”<sup>27</sup>. Natychmiast powiedziałem sobie: ‘w tył zwrot! bój się!’ (mój stosunek do Żydów).

Myśleli, że nie widzę: ale chociaż ‘wiecznie śpię’, to jednak podpatrzyłem. St-er (Baruch), wyskakując z sań, z taką energią, wesoło, *szczęśliwie*, wykrzyknął, jak gdyby przekazując mi sekretną myśl i zakażając sobą:

— A jednak — to *klamca*.

Nawet się przeraziłem. A Rebeka mówiła u Szury w pokoju:

‘Noooooo... tak... Przeczytałam *Mroczne oblicze*’. I znowu takie szczęście w ustach. Jak gdyby zjadła coś słodkiego”<sup>28</sup>.

Wiecznie, na sposób rosyjski, wszystko wyolbrzymiający Rozanow — również tutaj, być może, przesadza. Ale przecież ogląda korzenie, z głębin ciągnie nić. Wypatrzył coś z prawdy. Nie zaakceptował, „nie spodobało mu się to”, odnotował jako linię separacji. Przecież to nie Mesjasz, wszak On również, według

<sup>26</sup> В.В. Розанов, *Опавшие листья. Короб первый*, тип. т-ва А.С. Суворина — «Новое время», Санкт-Петербург 1913, s. 428 [przekład polski: W. Rozanow, *Opadłe liście*, przeł. J. Chmielewski, I. Kania, Biblioteka kwartalnika Kronos, Warszawa 2013, s. 173; przekład tego fragmentu Jacka Chmielewskiego].

<sup>27</sup> W Polsce książka ukazała się pod tytułem *Ciemne oblicze*. Zob. W. Rozanow, *Ciemne oblicze. Metafizyka chrześcijaństwa*, przeł. H. Paprocki, Warszawa, Eneteia Wydawnictwo Psychologii Kultury 2006.

<sup>28</sup> В.В. Розанов, *Опавшие листья...*, s. 428 [przekład polski: W. Rozanow, *Opadłe liście...*, s. 38; przekład tego fragmentu Jacka Chmielewskiego]. Mowa o członku Towarzystwa Religijno-Filozoficznego Borysie Grigoriewiczzu Stołpnerze (1871–1937) i Rebecie Julijewnie Efros, żonie krytyka i tłumacza Abrama Markowicza Efrosa (1888–1954).

Rozanowa, przeciwko Bogu Stwórcy wystąpił, z którego starych przymierzy wyrósł Izrael... Wyrosło żydostwo. Czy nie ma prawa nienawidzić? Okazuje się, że nie. Okazuje się znów, według Rozanowa, że ta nienawiść jest wspólna (jeśli ona w ogóle jest). Dodajmy dla sprawiedliwości: Rozanow, jeśli nie tak samo, to inaczej, bardziej, częściej „lękał się” również chrześcijan, u których w ich najbardziej chrześcijańskiej pobożności „podejrzewał” nienawiść do Boga Izraela, do tego, którego Jezus Izraelita nazywał Ojcem...

Żydzi „nie wypowiadają się”, milczą. Nie-Żydzi, choćby przez usta Rozanowa, podglądają i odzywają się. Niezwykły geniusz Rozanowa w tych podglądaniach i wypowiedziach, stawia nas w sytuacji, żeby jeszcze poważniej do nich się odnieść. A przecież nie oddzielające cechy on podgląda, on jest tak blisko, że prawie leży na piersi żydostwa. Jak mu nie wierzyć? Oto, co wreszcie mówi, na krótko przed śmiercią:

„Żydzi są najszybszym narodem w Europie”<sup>29</sup>. „[...] wszystko co europejskie jest niesłychanie gruboskórne, surowe, w porównaniu z tym, co żydowskie [...]”<sup>30</sup>. „Żydzi przynoszą świętą i wielką ideę ‘grzechu’ (a ja płacę), bez której nie istnieje religia [...]. Oni. Oni. Oni. Oni otarli smarki sławetnej europejskiej ludzkości<sup>31</sup> i wręczyli jej modlitewnik: ‘masz, bałwanie, pomódl się’. Oni dali psalmy. Madonna też jest Żydówką. Kim byśmy byli, gdyby nie Żydzi, jakimiz dzikusami w Europie”<sup>32</sup>. Socjalizm? Ale „przecież socjalizm wyraża ideę ‘braterstwa narodów’ i ‘braterstwa ludzi’, i tę ideę uznali oni za podstawę...”<sup>33</sup>.

Te słowa Rozanowa są tak głębokie, mimo ich pozornej płynności, prostoty i prostactwa, że odczytywać je, rozszyfrowywać można w nieskończoność. O czym jest tu mowa? Czy tylko o żydostwie? Czy aby nie o chrześcijaństwie — w pewnym sensie przeciw żydostwu i w związku z nim, albo w przeczuciu potencjalnego związku?

Ale nie będziemy przedłużać. Mimo wszystko Rozanow powiedział coś za bardzo wielu nie-Żydów: co im się w Żydach „podoba”, a co „nie podoba”. O żydowskiej pobożności, zamykającej usta, Rozanow także wiedział. Jest im trudniej niż nam, mówić; ale przecież można również zadać sobie trud i trochę wyrzec się siebie, jeśli nie rozumiemy. Wierzył, że „czegoś nie

<sup>29</sup> В.В. Розанов, *Апокалипсис нашего времени*, w: *idem, Избранное*, ред. Е. Жиглевич, вступ. ст. Г. Штаммлер и Е. Жиглевич. А. Нейманис, Мюнхен 1970, s. 481 [przekład polski: W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*, przeł. W. Krzemień, Białystok, Łuk 2006, s. 49].

<sup>30</sup> Tamże, s. 486 [przekład polski: W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*..., s. 55].

<sup>31</sup> U Rozanowa: *europejskiej ludzkości*.

<sup>32</sup> Tamże, s. 482 [przekład polski: W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*..., s. 50].

<sup>33</sup> Tamże, s. 487 [przekład polski: W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*..., s. 56].

rozumiemy”; ale czy Żydzi naprawdę chcą, żebyśmy „zrozumieli” — nad tym się nie zastanawiał; sam przemawiał w ich imieniu, ale wnet zatrzymał się i zaczął „podpatrywać”.

Tymczasem ta kwestia jest też ważna: nam nie-Żydom, w zdecydowanej większości, ciąży nasze oderwanie od żydostwa, gdziekolwiek by było rozważane i gdziekolwiek by się objawiło: od głębokiego porządku religijnego, korzennego, po drobne, na poły barbarzyńskie przejawy życia codziennego. Chcemy to wszystko wyjaśnić; wydaje się, że można porozumieć się w samych korzeniach, że można dojść do czegoś nowego, a wtedy to nowe da również nowe odbicie w życiu. Ale co, jeśli żydostwo wcale tego nie chce i wcale nie wierzy w takie możliwości? Wreszcie — a co jeśli ono nas wcale nie potrzebuje?

To tylko pytanie, a nie założenie i nie „podglądanie”: nie mam możliwości podglądania. A pytanie dotyczy jednego czasu teraźniejszego. Ponieważ w przyszłości dalekiej czy bliskiej, wszyscy do kwestii naszego możliwego związku z pewnością powrócimy. Na pewno będziemy jej szukać i — kto wie — czy w końcu jej nie znajdziemy?

Przełożył *Marian Kisiel*



## NOTY O AUTORACH

**Gulchira Garipova / Гульчира Гарипова** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых; научные интересы — современный литературный процесс, история русской литературы XX века, интегральная компаративистика, мифопоэтика XX века; основные публикации: опубликовано около 200 научных и научно-методических работ, в том числе монография: *Художественная модель бытия в литературе XX века* (Ташкент 2012) и *Литература Узбекистана* — глава в коллективной монографии *Мировой литературный процесс XXI века* (Алматы 2016).  
E-mail: ggaripova2017@yandex.ru

**Roman Katsman / Роман Кацман** — профессор Кафедры еврейской литературы Бар-Иланского университета в Израиле; специалист в области современной ивритской и русской литературы, а также литературной теории и поэтики. Среди последних публикаций книги — *Неуловимая реальность: Сто лет русско-израильской литературы (1920–2020)* (2020), *Смех в небесах: символы смеха в творчестве Ш. Й. Агнона* (2018, на иврите).  
E-mail: roman.katsman@biu.ac.il

**Marian Kisiel** — profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Członek Polskiego PEN Clubu i Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Opublikował kilkanaście książek o polskiej literaturze XX wieku, w których podjął problematykę historii literatury jako nauki o literaturze, kultury literackiej jako wyznania rzuconego socjologii lektury, krytyki literackiej jako wyznania autobiograficznego, literatury emigracyjnej jako splotu programów i postaw ideowych, poezji jako doświadczenia. W roku 2020 nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego ukazała się jego książka *Splot. Szkice o poezji polskiej, rosyjskiej i żydowskiej*.  
E-mail: marian.kisiel@us.edu.pl

**Karolina Krasuska** — adiunkt w Ośrodku Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego i założycielka pracowni Gender/Sexuality w OSA UW. Autorka monografii o transnarodowym modernizmie *Płeć i naród: Trans/lokacje* (Warszawa 2012), współredaktorka tomu *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, z Andream Pető i Louise Hecht (Warszawa 2015) oraz anglojęzycznego numeru „Tekstów Drugich” *Convention and Revolution* o autobiografii kobiet. Tłumaczka *Uwikłanych w płeć* Judith Butler (Warszawa 2008). Obecnie, realizując grant NCN, pracuje nad monografią o poradzieckiej żydowskiej literaturze w USA.  
E-mail: karolinakrasuska@uw.edu.pl

**Rina Lapidus / Рина Лапидус** — profesor humanitarного факультета Университета Бар-Илан (Тель-Авив, Израиль). Она опубликовала 12 монографий и более 60 академических статей. Проф. Лапидус выступала с докладами на более чем 120 конференциях по всему миру на английском, русском и иврите. Она является членом 19 профессиональных организаций и 3 академических редакций.  
E-mail: rlapidus2011@gmail.com

**Mirosława Michalska-Suchanek** — dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego. Obszar zainteresowań zawodowych: historia literatury rosyjskiej, teoria literatury i dydaktyka języka obcego, z uwzględnieniem języków specjalistycznych (rosyjski język biznesu). Zainteresowania badawcze: literatura rosyjska a tematyka żydowska (przede wszystkim literatura rosyjsko-izraelska), literatura wobec tematyki aktów samobójczych, kategoria nastroju w dziele literackim, literatura a anomalia ludzkiej psychiki. Autorka ponad osiemdziesięciu artykułów i recenzji, a także książek *Fenomen samobójstwa* (Mikołów 2011), *Mit Judasza-samobójcy. Czytając opowiadanie Leonida Andriejewa Judasz Iszkariot* (Mikołów 2013), *Samobójcy Fiodora Dostojewskiego* (Katowice 2015), *Piętnaście odsłon Fiodora Dostojewskiego* (Katowice 2018), współredaktor i jeden z tłumaczy dwóch tomów przekładów utworów rosyjskojęzycznych pisarzy w Izraelu *Z Rosji do Izraela*, redaktor i współredaktor kilkunastu zbiorowych monografii oraz redaktor naczelna czasopisma „Iudaica Russica”.  
E-mail: mirosława.michalska-suchanek@us.edu.pl

**Alicja Mrózek** — doktorantka na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; wykładowca. W sferze jej zainteresowań badawczych znajduje się współczesna aforystyka rosyjska w perspektywie genologicznej, realizmoznawczej, intertekstualnej i językoznawczej. Zainteresowania zawodowe związane są z dydaktyką języka rosyjskiego.  
E-mail: alicja.mrozek@us.edu.pl

**Eleonora Shafranskaja / Элеонора Шафранская** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; научные интересы — современная литература, туркестановедение; основные публика-

ции: *Ташкентский текст в русской культуре* (Москва 2010), *Синдром голубки: Мифопоэтика прозы Дины Рубиной* (Санкт-Петербург 2012), *Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс* (Москва 2015) и др.

E-mail: shafranskayaef@mail.ru

**Oksana Vakhromeeva / Оксана Вахромеева** — доктор исторических наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна; научные интересы — история литературы; биографика; история образования; историческое краеведение; историография; автор более 230 публикаций; ее публикации: *Новая женщина в старой России. Очерки по истории женского образования. Конец XVIII – начало XX века* (Санкт-Петербург 2008), *Откровение путешествия. Поездки студентов в прошлом и настоящем* (Санкт-Петербург 2012), *И. С. Тургенев глазами Ивана Михайловича Гревса* (Санкт-Петербург 2014), *Их дань Бестужевским курсам (объединенная деятельность бывших бестужевков в 50–70-е годы XX века)* (Санкт-Петербург 2015), *Личность и дело Романа Роллана. Опыт истолкования души* (Санкт-Петербург 2017) и др.

E-mail: voxana2006@yandex.ru

**Batia Valdman / Батия Вальдман** — доктор философии (Ph.D). Преподавала в Негевском университете им. Бен-Гуриона (Беер-Шева). Автор многочисленных публикаций о русской и европейской литературе 19 в., истории русско-еврейской журналистики, истории евреев Латвии, творчестве израильской поэтессы Иохевед Бат-Мирьям. Автор монографии *Русско-еврейская журналистика: литература и литературная критика (1860–1914)* (Рига 2008). Принимала участие в издании *Лексикона израильских писателей* (на иврите) (Институт по изучению еврейской и израильской литературы и культуры *Хекшерим* при Негевском университете, 2014).

E-mail: valdman@post.bgu.ac.il

**Konrad Wojtyła** — w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego przygotowuje rozprawę doktorską — *Bóg i śmierć w poezji Rafała Wojaczka*. Prowadzi warsztaty mistrzowskie na Studiach Pisarskich tej uczelni. Zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury polskiego modernizmu i postmodernizmu, poezji religijnej (od baroku po współczesność), teologii literatury, komparatystyki intermedialnej, autobiograficznego trybu lektury. Współredaktor książki Rafała Wojaczka — *Nie te czasy. Utwory nieznanne* (Mikołów 2016).

E-mail: konrad.wojtyla@usz.edu.pl

**Marta Zając** — anglistka, profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Wykłada teorię literatury i kultury. Była lub jest członkinią interdyscyplinarnych towarzystw naukowych (m.in. Polskiego

Towarzystwa Filozofii Religii, International Society of Religion, Literature and Culture); prezentowała wyniki swoich badań na organizowanych przez nie konferencjach. Na obszar jej zainteresowań naukowych składają się obecnie takie zagadnienia jak procesy sekularne i postsekularne, związki między kulturą a religią, tożsamość płciowa, teologia i biblistyka feministyczna, konwersja w literaturze, kulturze i filozofii, judaizm. Opublikowała dwie monografie: *The Feminine of Difference* i *Przestrzeń kobiety w chrześcijańskiej koncepcji Boga*, a także liczne artykuły w języku polskim i angielskim. Zainicjowała i ukończyła redakcję interdyscyplinarnych monografii zbiorowych: *Figury i znaczenia mądrości* i *Studia hebraica*.  
E-mail: [marta.zajac@us.edu.pl](mailto:marta.zajac@us.edu.pl)





Projekt okładki: Źmicier Šylo  
Redakcja: Mirosława Michalska-Suchanek  
Korekta: Justyna Babiarczyk

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie  
[www.journals.us.edu.pl](http://www.journals.us.edu.pl)

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej  
z identyfikatorem ISSN 2657-4861.

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie.

Wydawca:

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 13,0. Ark. wyd. 14,0

---

W numerze m.in.

ROMAN KATSMAN

Hebrajska poezja młodego pokolenia repatriantów z byłego Związku Sowieckiego w Izraelu.  
Część druga: Yael Tomashov, Rita Kogan

ELEONORA SHAFRANSKAYA

Trawestacja etniczna w powieści Dawida Markisza *Biały krąg* (*Белый круг*)

KAROLINA KRASUSKA

Metageograficzny styl: poradziecka przestrzeń i żydowskość w *Petropolis* Anji Ulinich

RINA LAPIDUS

Iosif Utkin: poeta żydowski i obrońca sowieckiej ojczyzny

KONRAD WOJTYŁA

Wojaczek – Cwietajewa. Przekłęte pokrewieństwo

BATIA VALDMAN

Tłumaczenia polskich pisarzy w czasopiśmie rosyjsko-żydowskich  
w drugiej połowie XIX wieku

MARTA ZAJĄC

Zuzanna Ginczanka: krytyka, poezja, życie. O tym, jak otwierają się znaki

OKSANA VAKHROMEVA

„Wpływ humanisty-pedagoga Wiktora Ostrogorskiego”.  
Obraz Shylocka u Iwana Griewsa na podstawie *Kupca weneckiego* Williama Szekspira

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2657-8352



0 4

9 772657 835007

Więcej o książce

