

**ABSTRACTS OF THE PAPERS ACCEPTED FOR THE  
INTERNATIONAL CONFERENCE ‘A CULTURE OF DISCONTINUITY?  
RUSSIAN CULTURAL DEBATES IN HISTORICAL PERSPECTIVE’  
UCLAN, PRESTON, 3-5 MAY 2016**

**Given in order of featuring in the Conference Programme**

**Nests of Russian culture (Stankevich’s circle, the Aksakovs family,  
Kurdiumov’s circle). Generating ideas by circles of friends: On the problem  
of continuity.**

**Yuriii Mann (Russian State Humanitarian University, Moscow, Russia)**

*Сообщение посвящено проблеме преемственности, которая может связывать не только произведения и авторов, но и литературные, художественные объединения. В России подлинный расцвет таких объединений – это рубеж 18- 19 веков, начало 19 в., первая треть 19 века. В десятые годы 19 века в Петербурге существовали знаменитые – общества «Беседа любителей русского слова» (1811-1816) и «Арзамас» (1815- 18).*

*Особое внимание в докладе обращено на объединение более локального характера. Такое объединение следовало бы назвать **кружком**. Так, в указанный период важную роль в России играл кружок Станкевича.*

*Изучение кружка или кружков очень важно для понимания литературного и шире художественного процесса. В обычном нашем представлении развитие литературы и культуры мыслится как деятельность отдельных ее представителей, – правда, нередко в русле определенного направления - школы, течения, стиля и т.д.*

*Если же заходит речь об их «личностных» связях, то подразумеваются преимущественно взаимовлияние и преемственность или же, напротив, борьба и полемика. Но существуют и другие, более сложные формы общности. Для России в первой половине XIX века это прежде всего уже упомянутый кружок, а также семья (конкретно – семья Аксаковых). В рамках этих объединений особенно важны факторы ежедневного личного общения, дружеских и родственных связей, порою интимных, любовных отношений. Все это порождает ту естественную среду, которую Дмитрий Сергеевич Лихачев назвал «экологией культуры». Перед нами литература, культура как живой процесс.*

*Это все можно продемонстрировать на примере кружка Н. Станкевича, из которого, помимо Станкевича, вышли такие замечательные деятели, как В. Белинский, М. Бакунин, В. Красов, И. Ключников, Т. Грановский. Семья Аксаковых породила самобытного писателя Сергея Тимофеевича Аксакова, ярких поэтов, критиков и публицистов Константина и Ивана Аксаковых. С этой семьей были связаны многие великие деятели русской культуры, прежде всего, Щепкин, Гоголь.*

*В советское время объединения носили официальный характер: Союз писателей или Союз художников или Союз актеров. Что же касается несанкционированных кружков, то над ними всегда висела угроза в обвинения в антисоветизме (а то и антисоветском заговоре).*

*В докладе приведен пример кружка одного из лидеров мировой синергетики Сергея Павловича Курдюмова, члена-корреспондента Академии наук СССР (потом – РАН, т. е. Российской академии наук), директора Института прикладной математики им. Мстислава Келдыша. В 1839 г. Белинский обращается к уехавшему из Москвы Станкевичу: «О, если бы ты опять стал жить в Москве, и мы, разрозненные птенцы без матери, снова слетелись бы в родимое гнездо».*

*Птенцы, полет, гнездо... Все это органические образы научной устремленности и поэтического воодушевления, к тому же усиленные фоном знаменитой пушкинской фразы «птенцы гнезда Петрова». Возникает привычный маршрут – не только из одного географического пункта в другой, но и из прошлого в настоящее и хочется верить – в будущий день.*

## **From *Tsar Golod* ('King Hunger') to *Stachka* ('The Strike'): An impact of Leonid Andreev's play on the first film by Sergei Eisenstein.**

**Natalia Skorokhod** (St-Petersburg State Cinema & TV Institute and St-Petersburg State Stage Art Institute)

Russian avant-garde of the 1920's was usually associated with radical ideas and manifestos that denied not only the heritage of classical Russian culture but also the art of the Silver Age. However, contemporary research concerning the history of art has often discovered the facts and materials proving the continuity and intersections between the different artistic styles and directions of the Russian Silver Age and Russian avant-garde (the so-called "October Age"). For instance, speaking on the theatre matter we are to remember that the concept of the so-called "Creative theatre" (made by Pavel Kerzhentsev) based on the activity of the revolutionary masses inherits the idea of "sobornost" (catholicity), developed by Russian philosophers from Alexei Khomyakov to Vladimir Solovyov.

The theme of my report is connecting with such a cause, an impact and the intersections between the Silver and October Age's art. I mean the effect of Leonid Andreev's "Tzar Golod" (King Hunger, 1907) on the concept and screenplay "Stachka" (The Strike) by Sergei Eisenstein (1925). This subject has never been studied in theatre or drama nor in any film research. It was the respected film researcher from Moscow Vladimir Zabrodin who gave me the idea of a possible link between "Stachka" and the play by Andreev which, by the way, has never staged. I'd also like to express my thanks to him for such a gift

It is interesting that both the play by Andreev and the film by Eisenstein - focused on the same event - the loss of the first Russian revolution of 1905. The "Tzar Golod" depicts a rebellion of hungry people, the "Stachka" - an uprising of the oppressed workers.

As is well known, Eisenstein came to the cinema from stage direction and design and "Stachka" – his first full-length feature film, before which, almost all previous cinematic director's experiences were related to their theater practice. It is a concrete fact that in 1922 - two years before he began with his preparations for "Stachka" - Sergei worked on the design of the play "Tzar Golod" by Leonid Andreev.

The production was preparing for the stage of the Moscow Proletkult-theatre (the Theatre belonged to the powerful flow of proletarian culture supported by the state) by Vladinir Tihonovich as a director. Eisenstein himself was fascinated by the play believing that it "would be a huge boom" on the premiere. Unfortunately the production was forbidden by the censors for the reason that there was widespread hunger across Russia at that time.

It is the Bakhrushin's Theatre Museum in Moscow that stores costumes and makeup sketches made by Eisenstein for Andreev's play. The studying and comparing of the sketches with some of the images of "Stachka" leads to the conclusion that the eccentric costumes and make-up in "Tzar Golod" were partly used to highlight the grotesque characters of the film. But the most significant point is that the plot of Andreev's play was most likely the foundation of the "Stachka" screenplay. Three screenwriters under the control of Eisenstein himself worked on the script.

The report analyzes the motive of provocation, which made both the action of the play and the screenplay, as well as the triple-level that existed within its composition: to feed capitalists at the top, below there were marginal-lumpens, and the rebellious workers were in-between.

To conclude, the structure of the play by Leonid Andreyev's "Tzar Golod" with its' grotesque characters and atmosphere of total aggression, anxiety causing and soreness; which, as a result, the plot of the play were the resources which inspired Sergei Eisenstein to create his film about the first Russian revolution of 1905 -"Stachka".

### ***От «Царя Голода» к «Стачке»: влияние пьесы Андреева на фильм Эйзенштейна. Наталья Скороход***

*Русский авангардизм 1920-х годов принято связывать с манифестами, отрицающими наследие не только русской культуры классического периода, но и Серебряного века. Однако современная история искусства все чаще обращается к материалам, с очевидностью доказывающим преемственность и наследование между различными художественными стилями и направлениями этих периодов. В театральном искусстве, например, концепция т.н. «творческого театра» П. Керженцева, основанная на активности революционных масс, наследует идею соборности, разрабатываемой russkimi философами от А. Хомякова до Вл. Соловьёва. Становится все более очевидным, что политическая и социальная революция, прервавшая естественное развитие искусства Серебряного века, не могла оградить художников от влияния тех или иных идей и произведений, созданных в последние десятилетия кануна.*  
*Доклад посвящен теме влияния пьесы Леонида Андреева «Царь Голод» (1907) на замысел и сценарий фильма Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1925). Тема эта никогда не изучалась ни в истории театра и драмы, ни в киноведении. Мысль о возможной связи «Стачки» с не знавшей сценического воплощения пьесой Андреева была подарена мне крупнейшим московским эйзенштейноведом Владимиром Забродиным, за что выражаю ему огромную благодарность.*

*И спектакль и фильм были посвящены одному событию – неудавшейся революции 1905 года, «Царя Голод» изображает бунт голодных, «Стачка» - восстание угнетенных. Как известно, «Стачка» - первый самостоятельный полнометражный фильм Сергея Эйзенштейна, почти все прежние кинематографические опыты связаны с театральными постановками режиссера. Режиссер снял эксцентричный кино-финал спектакля «Мудрец» - «Дневник Глумова» и смонтировал документальные кадры «Тексты чужого» для постановки пьесы Третьякова «Слышиши, Москва?», в его арсенале имелись и опыты перекомонтажа западных картин для русского проката.*

*Известно, что за два года до работы над «Стачкой», в 1922 году, Сергей Михайлович работал над оформлением пьесы «Царь-голод» Леонида Андреева. Режиссером спектакля был В.В. Тихонович, сам Эйзенштейн был увлечен пьесой, и сокрушался, что спектакль не пойдет по цензурным соображениям (ко времени премьеры страну настиг реальный голод), полагая что это “был бы колоссальный бум”. В Бахрушинском музее в Москве хранятся эскизы костюмов и грима, сделанных Эйзенштейном к андреевской пьесе. Их изучение и сравнение с решением некоторых образов эйзенштейновского фильма позволяет сделать выводы о том, что эксцентричные эскизы костюмов и грима к “Царю Голоду” были отчасти использованы для гротескных персонажей фильма.*  
*Но это даже не главное, здесь важно то, что пьеса Андреева очень повлияла на Эйзенштейна при написании сценария «Стачки». Над фильмом трудились четыре сценариста, и главным из них был, конечно же, сам Эйзенштейн. Структура «Стачки» чрезвычайно много заимствует от структуры «Царя-голода». В докладе анализируется*

*мотив провокации, на котором построено и действие пьесы и сценарий фильма, а также своеобразная трехъярусность в построении композиции: есть сътые – капиталисты, внизу есть маргиналы – люмпены, между ними – бунтующие рабочие, - и в «Стачке» у Эйзенштейна, и в пьесе Андреева «Голод» мы видим общую структуру.*

*Таким образом, структура пьесы Леонида Андреева “Голод”, образное решение ее персонажей, дух тотальной агрессивности, вызывающий тревожное, болезненное ощущение - во многих аспектах отзываются в строении и атмосфере “Стачки” Сергея Эйзенштейна.*

## **The Great War and Early Russian Cinema.**

**Anna Kovalova** (Higher School of Economics, Moscow, Russia)

In the last decades Russian pre-revolutionary cinema has finally gained an important niche in film history. However one of the most significant questions in this field – World War I and its influence on Russian cinema – still needs more detailed and fully-fledged research. Film scholars have demonstrated that the war had an overall positive effect on the native film industry, primarily due to the reduction of competition from foreign films. Pre-revolutionary cinema flourished due to a sudden war that almost cut the connections between Russian and European studios and radically transformed film distribution and exhibition system.

However, it is possible to argue that, contrary to the generally accepted point of view, World War I did not really promote the development of Russian cinema but rather had a negative effect. We could not deny that the quantity of films in Russia had suddenly grown when the War started and the boundaries nearly closed. But this naturally led to the lower quality of films: tight schedules prevented filmmakers from accurate work on their productions. Moreover, high taxes and growing economic problems inevitably damaged film distribution and resulted in mass closing of cinemas.

Some of the most significant early Russian films (such as Protazanov’s “The Queen of Spades” (1916) or Bauer’s “A Life for a Life” (1916) appeared after the Great War had started. But if we carefully analyze Russian films made in 1913 and in the spring or summer of 1914, we can see that Protazanov’s and Bauer’s new aesthetical methods had been discovered before the War, thanks to natural development of cinema style and to the influence of foreign films.

To give just one example, Vladimir Gardin’s “Anna Karenina” (1914) starring Maria Germanova, was a true masterpiece of early Russian cinema. Only one short sequence of the film exists today. But even this sequence proves Gardin’s non-trivial approach to the adaptation of Tolstoy’s novel. There is a two-minute-long scene of Anna sitting on her bed sleeplessly, tensely reflecting on her life. Nothing happens on the screen, the viewer’s attention is focused on Anna’s emotions, on her thoughts which we are trying to read on her face. This is a typical example of “slow” narration, a hallmark of so-called “Russian style” (Yuri Tsivian’s term) which covers crucial innovative principles of late pre-revolutionary cinema.

Thus the “explosion” of the Great War was not at all necessary for early Russian cinema which could have fully developed due to natural reasons without any great convulsions.

## **Continuity of tradition or remission: to the problem of research methodology in Russian-Soviet musical studies of XX-XXI centuries in the case study of Asaf'ev and attitude towards his legacy.**

### **Suzanne-Laetitia Kassian** (Université Paris-4, Paris, France)

*Конец 19<sup>го</sup> - начало 20<sup>го</sup> веков для русского искусства – время яркое, богатое событиями. Оно отмечено развитием традиций, а в еще большей мере стремлением отойти от них, поисками нового в содержании, в формах и в приемах выражения. Пестрота направлений и школ – черта русского искусства рубежа веков. Вся эта атмосфера повлияла на формирование Бориса Асафьева. Эрудит, открытый ко всему новому и жаждущий познания, Асафьев, оказавшись на перекрестке смены эпох, выступил наследником гуманистических традиций 19<sup>го</sup> столетия и в то же время, явился активным участником культурной жизни России в начале 20<sup>го</sup> века и после Октябрьской революции. Асафьев стоял у истоков формирования музыковедения как научной дисциплины в Советском Союзе, является автором многочисленных трудов и собственной теории анализа музыкального произведения.*

*Отношение Асафьева к культурному наследию России и отношение к его творчеству в пост-советский период является красноречивым примером проблемы «непрерывности/разрыва» русской культуры. Оно подводит к проблеме методологии исследования в музыковедении, а шире и в искусствоведении.*

### **Dance as a Mirror of a National Identity in Russia.**

**Elena Yushkova** (Independent scholar, Vologda, Russia)

Dance in the Soviet Union had always been considered as a national treasure. However, it existed only in two rigid forms: classical ballet and a pseudo-folk dance, which was based on many ethnic dances of the Soviet republics. The process of formation of these “right” forms for the regime was not easy, because in the 1920s there were many different dance styles that actually started to develop before the October Revolution. All these forms had been forbidden by the beginning of the 1930s.

These two quite stagnant dance forms wonderfully portrayed the Soviet identity – on the one hand, aspiration for pure perfection which correlated with the total glossing over the truth to conceal unpleasant features, and, on the other hand – “narodnost”, a people-oriented way of perception of the reality. Both forms were almost deprived of the opportunity to search for any new ideas. European and American dance trends of the 1930-1980s were considered as bourgeois and were forbidden in the USSR.

After the fall of the Soviet Union lots of free dance forms poured into the country, competing with classical ballet and folk dance. Since that time and until the early Putin era, dance had been developing very fast and reflected the formation of the new Russian man – wealthy, free, open to the world, interacting with numerous contemporary trends and very creative.

Nevertheless, by 2016 the state of dance has reflected a new reality: now Russia again is proud of a very pompous classical ballet, represented by a few large state theaters, with its extremely expensive stage equipment and ticket prices comparable with a month’s income of an average Russian citizen from outside Moscow. On the other side are the downshifter’s art of non-classical, sometimes even protesting, dance forms, which are popular in “narrow” circles of creative young people.

The relationships between dance and social and political life in Russia-Soviet Union-Russia will be considered in the paper in a historical perspective.

## **A is for AZBUKA, B is for BUKVAR: Reading Russian Illustrated Primers (1694-2007).**

**Jeremy Howard** (University of St Andrews, St Andrews, UK)

For three centuries, irrespective of socio-political quantum shifts, illustrated primers have been the building blocks of Russian literacy. From Karion Istomin's *Bukvar* to Robert Saakyants' *Azbuka dlya Malyshey* the images of these primers tell a story, not just of learning to read and write but also of community, tradition, change, nature and worldview. This paper reads their visual pedagogy as a history of education, culture and art. Charting the ebbs and flows of religious and secular primers over time it aims to both reveal and deconstruct the consistent and different, civic and aesthetic, in these individual and communal developments. key formulators of identity. Most attention will be preserved for works produced in the late Tsarist and early Soviet periods, since it was then that the popular *azbuka* and beautiful *bukvar*, really emerged as a vital component of widespread individual and communal development.

## **Continuous motifs in Russian letters: on the ‘man of nature’ and ‘man of culture’.**

**Olga Tabachnikova** (University of Central Lancashire, Preston, UK)

The paper considers two polar perceptions of the world, present particularly prominently in Russian literature of the last two centuries. The opposite philosophies in question – or rather those literary characters who profess them – can be tentatively labelled as ‘man of nature’ and ‘man of culture’, and essentially embody two different attitudes to culture and reason. In this notation, ‘man of culture’ is a reflecting individual, enslaved by his introspection, yet free to re-write the ‘narrative of his life’; while ‘man of nature’ is, on the contrary, free from introspection, and thus capable of action, but is enslaved instead by his own passions, by the element inherent in his nature. This binary classification is, of course, an abstraction (since in reality the boundaries between such sensibilities are blurred and porous), but provides a new system of co-ordinates, useful – as is argued – for cultural and literary research. Moreover, as the paper also demonstrates, using as an illustration Mikhail Bulgakov’s celebrated novel ‘Master and Margarita’ and Andrei Platonov’s story ‘The Return’, this classification can be applied not only to literary heroes, but to the works of literature as such.

## **Lermontov’s Pechorin: Italian resonances.**

**Sabia Costantini** (University of Central Lancashire, Preston, UK)

At the end of the 18<sup>th</sup> century, Europe went through the period of cultural changes which affected major developing countries, reaching as far as Russia. The German artistic, literary tendency “Sturm und Drang” and the Neoclassicism movement paved the way to Romanticism and to a completely innovative set of beliefs. Perceived as a revolutionary movement, artists, philosophers, and writers fragmented reasoning conventions, abolished the anesthetization of emotions – previously established by the Age of Enlightenment – and aimed for freedom of expression and great individualistic achievements. The attention dedicated to the strenuous research of the real self's essence led many writers to re-consider the figure of man, no longer seen as a rational being, but as a passionate, flawed, rebellious human. My essay aims to introduce the idea of “the Superfluous man”, shaped by the Romantic poet Mikhail Lermontov and the concept of “cosmic pessimism”, and idealized by the Italian Giacomo Leopardi. The

connections and the distinctions between the two virtuosi writers and their literary achievements, the concept of the Russian “rebellious man” intertwined with the Italian romantic world of alienation will be the main themes of this research paper.

### **Tolstoy's 'Anna Karenina' and Gogol's 'The Overcoat': use of colours as a narrative devise.**

**Francesca Kennedy** (University of Central Lancashire, Preston, UK)

Gogol was undoubtedly the master of colour and in some ways was unequalled at that. Thus Nabokov, who famously suffered from colour synesthesia, once stated that Gogol was the only writer to appreciate yellow and violet. Furthermore, as this paper will argue, Gogol used colour as a narrative device in his major works. In the same vein, Tolstoy's use of colour focused on his character's morality and emotional state.

This paper offers a comparative analysis of the use of colour in two major classics of Russian literature – Gogol's 'The Overcoat' and Tolstoy's 'Anna Karenina'.

### **Pavel Florensky's concept of discontinuity.**

**Andrea Oppo** (Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Italy)

Discontinuity [*razryv*] is a pivotal concept in Pavel Florensky's philosophy and theory of knowledge. It can be detected in many fields and subjects: mathematics, physics, semiotics, aesthetics but also theology and literature. Florensky's universe is a 'discontinuous double' in which an *earthly* and *natural* state of things is opposed to an *upper-world* that is ruled by different geometrical laws and is knowable only by abstraction. In between, there is always a threshold (a symbol, an 'icon') that connects the two. This paper will investigate the most literary aspects of this process (less-explored aspects that have, in fact, been rarely dealt with by Florensky scholars and even by the author himself), which involve among, other things, a reading of Shakespeare's *Hamlet* and an original and ambitious attempt to interpret the physical space in Dante's *Divine Comedy*.

### **Searching for the truth. Berlin as an Outpost of Russian Thought: Discursive Spaces, Cultural Production and the Art of Translation, 1921-1924.**

**Susanne Marten-Finnis** (University of Portsmouth, Portsmouth, UK)

During the years 1921-24, the centre of Russian creativity had moved from Russia to Berlin, the first and, as it turned out, preliminary capital of Russian Emigration. Most of the creative forces of pre-revolutionary Russia had gathered in Berlin and established for themselves a space of communication. Their communication was enabled by a throbbing microcosm of Russian publishing enterprises that made Berlin not just '*a*' but *the* centre of Russian publishing, with more books appearing in Russian than in German.

Russian book publishing was a response to the literacy campaigns of the new Soviet elites and the needs of the growing Russian communities in the centres of emigration. At the same time, a flourishing Russian periodical culture enabled Soviet and emigrated Russians to debate their concerns in a discursive space they shared outside their homeland. Early 1920s Russian Berlin thus provides an excellent case study to document an upsurge of Russian thought, discontinuities and abrupt rifts.

In my paper, I will survey some of the ideologies that drove Russian cultural production in Berlin, in particular within the art sector, together with their mouthpieces: artistic reviews that brought across the respective messages of their editors to both Russian and international audiences, and thus turned the German capital into a hub for the postulation of their manifestos while, at the same time, making Berlin the centre of an international Russian culture.

## Continuity and discontinuity in émigré views on the future of Russia.

**Ben Dhooge** (Ghent University, Ghent, Belgium)

In 1928, the émigré journal *Volja Rossii* published two long narrative poems – 366 and 148 lines, respectively – on the Revolution and its aftermath: Vjačeslav Lebedev's *Poëma vremennych let* and Aleksej Ėjsner's *Konnica*. Both poems draw a future that is a logical, inevitable, predestined continuation of Russia's remote and recent past, but are essentially different in their orientation. In Lebedev's poem, the continuity consists precisely in Russia's European character, while in Ėjsner's it consists precisely in the nation's oriental character. At the same time, however, both poems – or both views on history and Russia's past, present and future – also stress the need for and logic of rupture and discontinuity. In Lebedev's westernist view, a discontinuation of the Russian / eastern tradition is a *sine qua non* for fulfilling Russia's destiny, originally set out by Peter the Great. In Ėjsner's Eurasianist view, the annihilation of the European tradition and its replacement by eastern values, unifying all Asian people, is aimed for. The decision of the editor of the journal, Mark Slonim, to publish both 'opposed' poems in tandem and accompany them with a critical article in which both continuity and discontinuity play a central role ('Rossija i Evropa') is as telling as the poems' shared focus and approach. Equally significant is the émigré community's apparent silence on both poems. At a time of rupture – the Revolutions, the splitting up of the Russian nation into a Soviet and émigré sphere, the beginning development of two countercultures – both poems could have led to serious debates on Russian culture and Russia's past and future. Nonetheless, both poems, despite having attracted the attention of many, seem to have been largely ignored. This paper will focus on (the realization of) the idea of continuity and discontinuity in both poems and on its peculiar reception.

## “Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих...”: Pnin the Wanderer as an incarnation of Russian *fin de siècle* culture abroad.

**Elena Chugunova-Paulson** (Independent Researcher, Cambridge, UK)

*Pnin* was the third English-language novel published by Nabokov in 1957 after *The Real Life of Sebastian Knight* (1940) and *Bend Sinister* (1947), and immediately achieved great success from the Western audience. The tragically complicated history of misfortunes in the life of Timofey Pavlovich Pnin, a professor of Russian studies at Waindell College, whose "Russian was music, his English was murder," demonstrates the difficulties which nearly every Russian noble émigré could face after leaving revolutionary Russia: solitude, a vagrant life with unpredictable turns and twists, asperity, loss of members of the family, poverty and a lack of understanding of the natives and of the new (American) culture. As we know from the history of the novel, at first Nabokov was going to end his plot with the sudden death of Pnin, but the editor refused the idea: Nabokov accepted the changes, and we got a story where the main character is continuing his

wanderings, which are supposed to be endless. Hence, Pnin turned into something quite new: a miserable, slightly *harlequinesque* hero (Nabokov described him as a person with “spindly legs”) who failed almost everywhere, transformed into a character, which could be compared with the many classical examples (so to say, key figures) of weird and lonely wanderers, like Don Quixote, Melmoth the Wanderer or Child Harold. Pnin’s shout in the first chapter (after his ex-wife’s visit) “*I hafnofing left, nofing, nofing!*” could mean not only his physical and psychological instability, but – broadly – his readiness to the new – obscure and dramatic – future. “Some people—and I am one of them—hate happy endings. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam. The avalanche stopping in its tracks a few feet above the cowering village behaves not only unnaturally but unethically.” Nabokov prepared his character for more adventures: he urges him as his harlequins from the early poem “Ax, угонят их в степь, Арлекинов моих...”.

### **The image of earth in Russian consciousness: from Russian folklore to the works of Boris Mozhaev.**

**Olga Stukalova** (Institute of Art Education and Cultural studies of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia)

#### *Образ земли в русской культуре: от мифов до современной публицистики* *Ольга Стукалова*

Тема земли – пожалуй, наиболее тесно связана с такими сложнейшими аспектами гуманистических знаний, как мифологизм, национальный менталитет, национальный образ мира. В самом слове “земля” для русского человека есть особый сакральный смысл, связанный с таким семантическим рядом: Бог, Родина (включая родное, род), Русь, мать (Мать-сыра земля, Берегиня, которые являются божествами древнеславянского пантеона). Тема земли связана и со многими самыми главными вопросами русской жизни: взаимоотношения народа и интеллигенции, нравственные установки на сознательное отношение к жизни, проблемы справедливого землеустройства. Связь человека с землей всегда понималась русской литературой как фундамент нравственности. В докладе рассмотрены произведения Н.Лескова, Г. Успенского, В. Короленко, А. Платонова, П. Романова, Б. Можаева, а также сделан анализ публицистики конца 90-х годов 20 века. Сделан вывод о том, что потеря связи с землей равнозначна потере своего места в жизни, потере твердой нравственной почвы, привязанности к главным человеческим ценностям – семье, дому, труду. В результате происходит опустошение людских душ, которое влечет за собой страшные последствия духовного обнищания нации в целом.

### **“Historians write from the past to the present, but think from the present to the past.” ‘Discontinuity’ as a rhetorical device in a ‘continuous’ Russian history.**

**Wim Coudenys** (the University of Leuven, Leuven, Belgium)

When Alexander Etkind wrote that “Historians write from the past to the present, but think from the present to the past,” he touched upon two key issues of history: 1) history is a narrative, in which 2) continuity – a linear story from the beginning to the end – is a prerequisite. Russian history is no exception to this rule: the idea of ‘discontinuity’ that seems to dominate it, is nothing less than a rhetorical device so as to add tension to the narrative. It builds on the

dichotomistic thinking that dominates science and Western thinking since at least the 17<sup>th</sup> century and it suits the Russian rulers who want to present their rule as the best that could happen to Russia (as opposed to previous periods).

In my paper I want to explore the different modes of continuity in Russian history (linear, circular) and how they rely on ‘discontinuity’ to prove their case. I want to look at the subject from a diachronic perspective, covering the period from the late 17<sup>th</sup> century to the present. Almost every Russian historian (and ruler) stresses the ‘continuity’ of Russian history from the earliest times to the present, claiming distant eras and regions as their own. Moreover, the idea of discontinuity as a rhetorical device (and hence its strength) is corroborated by the fact that Western historians hardly ever question this continuous ‘discontinuity’ model of Russian history.

## Athena vs. Gaia: ideology as a prerequisite for cultural ‘explosion’.

**Aleksandr Medvedev** (University of Tyumen, Tyumen, Russia)

### «Афина против Геи»: идеология как предпосылка культурного «взрыва» Александр Медведев

В докладе предлагается рассмотреть установку на идеологизированное восприятие жизни как одну из причин дискретного, катастрофического развития русской истории. «Афина против Геи» – так Г. Федотов определил трагедию русской интеллигенции, понимая под «Афиной» догматически воспринимаемую истину, которая прилагается к жизни как «норма и канон»: «Такая система Obviously неспособна развиваться. Она гибнет насильственно, вытесняемая новой системою догм». Помимо смены догм в этой модели личность приносится в жертву безличной Истине, что наиболее проявилось в феномене русского раскола, русского нигилизма, советской идеологии.

Усиление роли идеологии, а значит, ослабление свободы слова и диалогичности в культуре приводит к социальному антагонизму и к социальной катастрофе как его результату. С. Аверинцев отмечал, что продуктивный диалог первых славянофилов и западников стал невозможен к концу XIX в., «когда друг против друга стояли уже не Хомяков и Чаадаев, а Катков и персонажи «Бесов» Достоевского»: «Славянофилы менее всего были узкими доктринерами или духовными провинциалами. Западники менее всего были представителями национального нигилизма».

Русская классическая литература предупреждала о тупике, об онтологическом крахе идеологического типа героя (Базаров, Раскольников, Иван Карамазов...) и предлагала обществу национальный тип надидеологического героя, в котором бы идеологический уровень не подавлял онтологический (Мышкин, Алеша Карамазов...). Этот тип героя можно определить как гуманистический, в котором бытие личности глубже любых ее идей: «“Не человек для субботы, а суббота для человека”. Все, даже самые идеальные, мерила добра, правды и разума меркнут перед величием самой онтологической реальности человеческого существа» (С. Франк). Но при этом этот гуманистический «месседж» русской классики также подвергался идеологическому искажению в угоду той или иной политической конъюнктуре, что особенно можно было наблюдать в советскую эпоху.

Советская идеология отнимала у человека настоящее, замещая его утопическим проектом будущего, о чем писал М. Пришвин («советская жизнь отдана вся будущему, все мы отданы этой “вечности” и так всецело, что каждому из нас в настоящем нет

*ничего»). Находясь в сталинской тоталитарной системе, Пришвин в своей художественной практике продолжал глубинные традиции русской классики, возвращая культуре надидеологическое бытие настоящего: «Такого мая давно не бывало, и только на Святой неделе мог выйти такой май, как будто Бог простил советскую власть».*

*В отличие от советского проекта «светлого будущего» сегодня в современной России власть навязывает обществу проект «великого имперского прошлого» – неосоветскую вариацию уваровской идеологической триады («православие, самодержавие, народность»), что может привести к очередному «срыву» русской истории.*

## **Political terrorism in the context of the Russian cultural consciousness.**

**Lidia Sishkina** (North-West Institute of Management – branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Saint Petersburg, Russia)

Contemporary studies have repeatedly noted that Russian history and culture progress in accordance with the inversion principle, functioning like a pendulum with one set of values being replaced with another. Thus it was in the era of Peter the First's reform, signifying a radical departure from the theocratic tradition and a full-scale reorientation towards the Western type of consciousness. Therefore it was during the Russian Revolution of 1917, which declared the idea of a global restructuring of the world, the cult of the future, and the denial of the past. Furthermore, it was in the 1990s, when the legacy of the Soviet era was categorically rejected. Russia has never been developing in an evolutionary way, gradually; instead, its movement forward has been accompanied by upheavals, eruptions, revolutions. Hence the existence in Russian history of extremist phenomena, which include, for instance, the political terrorism of the early twentieth century, associated with the activities of the Combat Organization - the terrorist wing of the Socialist-Revolutionary Party. Declaring themselves to be the heirs to the People's Will organization, this political party, in effect, used the tactic of targeted non-government violence, considering it their mission to make the government abdicate by physically terminating individual politicians.

It seems incredible that their activities should have received support of the so-called progressive circles, but this can be explained by the fact that in their propaganda, theoreticians of terrorism struck some fundamental chords of the Russian cultural consciousness.

1. One of the main ideas was that of inevitable retribution, collocating with the concept of 'eternal justice', which was very common among Russians. All victims were chosen as symbols of government repressions and did not enjoy popular sympathy, which made it possible to claim that 'the target for an act of terrorism has been chosen by popular opinion'. The consciousness which inherently contained the opposition of 'truth as veracity' (law) and 'truth as justice' saw the terrorist as a weapon of 'the response' – punishment which helps execute the victim 'by sentence of the people's judgement' for the deed which the law of the state did not want to punish. This meaning was explored in 'The Governor', a short story by Leonid Andreyev.

2. The appealing image was created around the activities of Socialist-Revolutionary terrorists associated with selfless heroism, sacrifice, martyrdom and personal sainthood, and it came to define the participants and their psychological motivation as well as the popular opinion, which helped create a mythical image of the terrorist and whitewashed violence.

3. The blending of religious thought and terrorism, considered by many prominent cultural figures of the early twentieth century to be one of the fundamental features of the Russian national character, which viewed 'revolt as religion, and religion as revolt.' Hence the infatuation of Russian intelligentsia with religious sects, which were seen to represent 'the unrelenting storm of the people', as well as the equation of modern terrorists with early Christian martyrs. The concept of the religiosity of Russian terrorism was supported, above all, by the Merezhkovskis' circle, who accepted blood-shedding 'on behalf of' and spoke about the sanctity of the revolutionary sacrifice; it influenced B. Savinkov, who was close to them, and manifested itself in his novel *The Pale Horse*.

4. Aestheticization of death. Death was a moral and philosophical justification for the act of killing, which was possible only because it was at the same time an act of self-sacrifice. The necessity of sacrifice defined the behavior of 'terror heroes', who did not try to avoid death, but, on the contrary, craved it. Death on the gallows was seen by terrorists as the indispensable final stage of the ritual and the culmination of their destiny. Ivan Kalyaev wrote about the happiness associated with dying on the gallows. The heroic behavior of terrorists, who faced death with a smile on their lips, drew sympathy of their contemporaries.

A number of literary works recreating the psychology of Russian political terrorism reflected the state of mind of a society that fell under the spell of revolutionary exaltation and did not hear voices warning it about the moral responsibility of the intelligentsia, who had experienced an obsession with extremism.

### **Economic behaviour and ideological convictions (on Slavophiles and Westernisers in contemporary Russia).**

**Natalia Vinokurova** (Central Economic and Mathematics Institute of the Russian Academy of Sciences /CEMI RAS/, Moscow, Russia)

*Есть идеи (теории), которые существуют в России не один век. В определенном смысле это можно считать подтверждением гипотезы о непрерывности культуры. К подобным теориям можно отнести такие направления русской общественной мысли середины 19 века как западничество и славянофильство. Идеи западничества и славянофильства оказывают огромное влияние на нашу жизнь и в настоящее время. В области экономики они отразились в двух направлениях современной экономической науки, которые условно можно назвать экономическим либерализмом и экономическим консерватизмом. В докладе будут рассмотрены основные противоречия между западниками и славянофилами на примере, с одной стороны, трудов философов 19 века, а с другой, на основе представлений современных топ-экономистов о путях развития России. В докладе используются не только письменные источники, но и материалы интервью, проведенных автором с рядом известных представителей либерального и консервативного направлений. Кроме того, в работе предлагается гипотеза о трансперсональных знаниях, как об основном способе передачи и сохранения подобных идей, глубоко проникших в сознание людей.*

### **Russian discontinuities through the prism of generational conflicts.**

**Vladimir Golstein** (Brown University, Providence, USA)

In my talk, I propose to consider the paradoxes of Russian cultural development, and its discontinuities in particular, through the prism of generational conflict. Russia's oscillations between the extremes, its tendency to revisit and question the most basic issues of its historical development can be explained through the particular pattern explored by the sociologist, Lewis Feuer, who studied generational conflicts in various cultures. According to Feuer, the drastic re-orientation of a culture occurs when the older generation loses its authority, resulting in the younger generation dismissal of the whole set of beliefs and patterns that the previous generation viewed as axioms. This radical and drastic change of direction manifests itself – within Russian context – in atheist and socialist sons growing in the families of priests, in Slavophiles growing in the families of Westernizers, and so on.

In the paper I would concentrate on several key phases of this conflict, including a well-known one explored by Turgenev, and the more recent ones, as they manifested themselves in post-Perestroika Russia and Ukraine.

### **“A boom of belated literature (1986-1991)” as one of the possible causes of “Generation gap” in contemporary Russian literature; pro et contra.**

**Maria Galina** (Novy Mir magazine, Moscow, Russia) and **Arkady Shtypel** (“Forum” publishing house, Moscow, Russia)

The “Perestroika” (Rebuilding) process in Russia led to a boom of the so called “forbidden” (or better to say “belated”) Russian literature which included both the texts of the first emigration wave, and some previously unpublished texts by authors of the 1930s, as well as texts by “authors-dissidents”. Mostly, all of these appeared in the so-called “thick journals” – monthly literature magazines which are specifically Russian cultural phenomena.

The situation when, according to observers, «the character of literary process was formatted by “belated literature” and we witnessed for the first time the phenomenon when conceptions of “modern literature” and “modern literary process” did not coincide»<sup>1</sup> was studied by prominent Russian literature researchers<sup>2</sup> and revealed the unexpected consequences of such a process – «“Compensatory strategy” of the Perestroika period led to bad consequences. It prevented writers which had already established themselves from moving forward, but even worse – it formed editors’ attitudes to authors which in Russia are usually named “young”»<sup>3</sup>. Now, after 25 years, it may be interesting to investigate if there are long-term consequences of this situation in the current Russian literary process.

We have studied two of the most relevant lists of prominent prose and poetry in Russian texts. In poetry, there were books distinguished by the “Московский счет” (‘Moscow count’) award (2003-2014), which every year is given for the best books published by Moscow editors, based on a secret vote of near to 200 actual Russian poets. In prose there were books – finalists of the reputable Russian annual award “Большая Книга” (Big Book) (2008 – 2015). Overall there were books of 40 authors of poetry and 83 prose writers. We examined an age distribution in the

---

Сушилина И. К. Современный литературный процесс в России. Московский государственный университет печати, 2001.

<sup>2</sup> В частности см. Роднянская И. Б. Литературное семилетие. 1987-1994. - М., 1995.

<sup>3</sup> Немзер А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов. – «Новый мир», 2001, № 1.

two groups of authors. Investigations revealed an abnormally low number of authors born in 1952-1962 (poetry) and in 1941-1951 (prose), although the previous and next generations of authors were quite active. The reason of such phenomena of “the lost generation” and its possible connection with “belated literature” phenomena is discussed.

### **Conceptual ‘reefs’ in the development of literary scholarship: ‘literary history’ and its periodization as a problem. Theses on the methodology of literary-historical research.**

**Larisa Polyakova** (Tambov University, Tambov, Russia)

This paper studies various aspects of Russian literary development as a function of time, focusing on the problem of its periodization. We argue that it is necessary to improve the existing terminological base and to differentiate between such terms as «literary history» and «literary process». The processes which we can observe in literary and social life can begin, stop and change very quickly, leaving their traces in these spheres for some short period of time. Thus our conclusion is that literary word has a specific mysterious nature, it is rather polysemantic and polymorphous, and that is what makes all attitudes towards literature disputable creating the hypothetical character of its history. An artistic discovery, if it is really a discovery, is capable of living, is viable, it cannot die of an explosion, even if the latter is too strong. Its nucleus can never be destroyed. The same can be said of artistic traditions – they do not just stay alive, but grow and develop, performing the functions of energy which makes the movement of the literary history.

*Key Words:* methodology of literary research; terminological base; literary history; literary process; traditions.

### **Solzhenitsyn’s ‘Smallerers’ and the pre-Revolutionary Intelligentsia.**

**Frances Nethercott** (St Andrews University, St Andrews, UK)

‘We read *Vekhi* today with a dual awareness, for the ulcers we are shown seem to belong not just to an era that is past, but in many respects to our own times as well. That is why it almost impossible to begin talking about today’s intelligentsia (...) without drawing a comparison between its present attributes and the conclusions of *Vekhi*. Historical insight always offers a better understanding.’

In the opening pages of his essay, ‘The Smallerers’ (1974), Solzhenitsyn explored definitions of the intelligent. Taking his cue from the *Vekhovtsy* critique of the late-nineteenth-century radical intelligentsia, his intention was, of course, to demonstrate the degree to which non-conformist intellectuals and dissidents of his own generation had lost sight of their origins and *raison d’être* as a critically thinking elite. Yet if his blistering attack on the Soviet intelligentsia would seem to confirm the notion of discontinuity in Russian culture, the form it took, and, more importantly, the deeper concerns driving it, do not. It was, for example, no coincidence, that the very title of the volume in which ‘The Smallerers’ appeared, *Iz pod glyb*, was an allusion to *De profundis*, the doomed 1918 sequel to *Vekhi* that was seized by the Bolsheviks just prior to the distribution of its first print run. More specifically, the discursive tools Solzhenitsyn used – ad hominem polemics, literary tropes, intertextuality – all belong to the distinctive hallmarks of intelligentsia debate. As for the questions he raised – religious belief versus atheism, the individual and the collective, spiritual freedom versus material gain, truth versus ‘the lie’ – these, again, derived

from a well-established stock of intelligentsia concerns, to which successive generations of intelligentsia had sought solutions.

It is tempting, then, to regard these features of the intelligentsia tradition as evidence of a deeper cultural continuity. However, to do so would be to overlook the essentially ‘binary’ qualities of both the terms and substance of intellectual reflection: the platforms for articulating ideas – polemic, letter, speech, debate – required an (implicit/explicit) addressee; the ideas themselves were often developed through paired oppositions – individual and collective, Russia and the West. As such, they arguably lent themselves very well to motifs of ‘break’, ‘crisis’, ‘us/them’ informing narratives of discontinuity in Russian history and culture.

Solzhenitsyn’s argument that his immediate contemporaries had lost their entitlement to intelligentsia status is, to my mind, a telling illustration of the multi-faceted ways in which continuity and discontinuity are inextricably entwined in Russia’s intellectual tradition. The aim of my paper, then, is analyse his essay in light of the levels of coexistence between these notionally conflicting cultural paradigms.

## Rupture vs attraction as receptive motivators of Russian culture.

**Olga Chervinska** (Chernivtsi national university named after Yurii Fedkovich,  
Chernivtsi, Ukraine)

The motive of “rupture” (or “break”) long since and up to our time is used by art in varied spectrums. In this case, for example, it is possible to proclaim “Guernica” by Pablo Picasso (1937) as the ideal model of the active paradigm, as both at a plan-level, and at a form-level we read here a tragic irreversibility of the similar fact. The cinema joined to this topic within the last 50 years (five films with such a title are mainly focused on the tragedy of interpersonal relationships). Thus, the problem covers an entire cultural field. The aspiration to take out the break on a level of ontological concept is quite logical, that is testified by the branching of its modern connotations: it is a question of the breaks of parts of a physical body, the break of human relations, the break of generations, breaks of a pattern and so on. In this course the researchers refer to studies of Margaret Mead (1960, about the break of generations), and mention the works from 1970 of sociologist Diane Vaughan, and of psychotherapist Susan J. Elliott, 2009 and some modern psychologists. However, the attempts to deduce and describe certain general stages and types of the conditions leading to break, are represented as too mechanistic and outline, in general, accidental contours.

In the aspect of a Russian theme, the break has its own particular accent. Russian culture differs in general by its extraordinary sensitivity to any kind of external influences, which can be denoted by a number of specific polar states (for example, war or reconciliation, revolution or civil war, etc.). And here the main thing is that the break is interfaced with gravitation, attraction, it results from this attraction as “secondary”, instead of primary in relation to it, a certain threshold, and radical completion of a certain existential. It is brightly reflected in Russian history, art and philosophy. Historical “breaks” (transition to Christianity, centralization of princely patrimonies, Petrine turn to the Europe, October revolution of 1917, finally, the 1991) transform Russian culture (in particular) in original palimpsest – the notion about its consistently archaizing stratifications is made only from rare authentic fragments. At the same time, a preliminary, constantly separate experience flows in following layers, being kept in a latent condition and fermenting already, at first sight, a brand new culture. So, since a Peter break the philosophers of the XVIII-th century (a “scientific team” of Peter the Great: Theophan Prokopovich, Vasily Tatischev, Antiokh Kantemir and later Mikhail Lomonosov) provoke already the occurrence in the near future of a sign dilemma (Westernism or Slavophilia), and

Russian consciousness rests first of all against this opposition till now. A break is perceived in the eighteenth century as a certain renovation, as improving, progressive fact of culture. The opposite motivation (as idea of an attraction, compression, “sewing together”, etc.) in the nineteenth century starts with the doctrine about the beginning of Sobornost (spiritual community of many jointly living people), developed by Aleksey Khomyakov. In any cases of deviations of Russian philosophical consciousness, it continues to be drawn to one of these poles. And, finally, speaking about poetic consciousness, always remaining within the limits of the historical time and motivating reception, we shall see most brightly poeticizing of break first of all in texts of the futurists who had proclaimed the “overrunning of art”, a radical break with tradition, and at the other pole – the Akmeists (the famous exclamation of Osip Mandelstam to a violinist: “So play till the aorta snaps...”). Here the difference is shown on a cross-section of the subject.

*Разрыв vs притяжение  
как рецептивные мотиваторы русской культуры*  
*Ольга Червинская*

Тема «Разрыва» издавна эксплуатируется искусством в достаточно разнообразном спектре. К примеру, можно провозгласить идеальной моделью активизируемой парадигмы «Гернику» Пабло Пикассо (1937), ибо как на уровне замысла, так и на уровне формы здесь прочитывается трагическая необратимость подобного факта. За последние полвека приобщился к этой теме и кинематограф (пять фильмов под таким названием преимущественно фокусируются на трагизме межличностных связях). Итак, проблема охватывает все культурологическое поле. В разветвленности его современных коннотаций логично прочитывается стремление вывести разрыв на уровень онтологического понятия: говорится о разрывах частей физического тела, разрыве человеческих отношений, разрыве поколений, разрывах шаблона и пр. В этом русле принято ссылаться на исследования Маргарет Мид (60-е гг. XX в., о разрыве поколений), упоминаются работы 70- гг. социолога Дианы Боган, психотерапевта Сьюзан Эlliott (2009), ряда других. Однако попытки вывести некие общие этапы состояний, приводящих к разрыву, представляются слишком механистичными и очерчивают, в общем-то, случайные контуры.

В аспекте русской темы разрыв, безусловно, имеет свой особый акцент. Русская культура в целом отличается необычайной чувствительностью к любого рода внешним воздействиям, которые можно обозначить через ряд определенных полярных состояний (например, война или примирение, революция или гражданская война и т.п.). И тут главное и основное: разрыв сопряжен с гравитацией, притяжением, он является следствием этого притяжения, «вторичным», а не первичным по отношению к нему, неким пороговым, радикальным, необратимым завершением определенного экзистенциала. Это ярко отражает русская история, философская и художественная мысль. Именно исторические «разрывы» (переход в христианство, централизация княжеств, петровский поворот к Европе, октябрьский переворот 1917 г., наконец, 1991 г.) превращают русскую культуру в специфический палимпсест – представление о его последовательно архаизирующих напластованиях удается составлять лишь из редких, случайно сохранившихся достоверных фрагментов. Однако предварительный, каждый раз отдельный опыт перетекает в следующие пласти, сохраняясь в латентном состоянии и ферментируя уже, на первый взгляд, совсем новую культуру. Так, начиная с петровского разлома, философы 18 ст. («ученая дружина» Петра Великого: Ф. Прокопович, В. Татищев, А. Кантемир, позже М. Ломоносов) уже провоцируют возникновение будущей дилеммы (западничество или славянофильство), и в это противостояние русское сознание упирается до сих пор. Разрыв в 18 ст. воспринимается

*как некое обновление, как оздоровительный факт культуры. Противоположная мотивация (как идея притяжения, стягивания, «сшивания» и т.д.) в 19 ст. берет свое начало в учении А. Хомякова о начале соборности. При любых имеющих в дальнейшем место девиациях русского философского сознания, оно так или иначе притягивается к одному из этих полюсов. И, наконец, говоря о поэтическом сознании – пребывающем в рамках своего исторического времени и мотивируемом его рецепцией, мы увидим наиболее ярко поэтизацию разрыва в первую очередь в текстах футуристов, провозгласивших «выход за пределы искусства», радикальный разрыв с традицией, а на другом полюсе – акмеистов (знаменитое восклицание Осипа Мандельштама к скрипачке: «Играй же на разрыв аорты...»). Тут различие проявляется и на срезе означенной темы.*

### **Turning points of Dostoevsky's aesthetics.**

**Svetlana Evdokimova** (Brown University, Providence, USA)

Dostoevsky's preoccupation with the questions of art and representation is considered in this paper from the point of view of his concern with the crisis of Platonic aesthetics. The paper discusses Fyodor Karamazov as a performing artist who anticipates the anti-Platonic turn in modern philosophy described, among others, by Deleuze and Baudrillard, theoreticians investigating postmodern sensitivity. In contrast to Dostoevsky's religious aesthetics, based on the Platonic (and Neoplatonic) representation and captured in his notion of "realism in a higher sense," Fyodor Karamazov (along with Ivan Karamazov's devil and several other characters who represent modern aesthetic trends) emerges as a prophet of postmodernism, a representative of the poetics of phantasmatic simulacra, of the destabilization of meaning, and aleatory verbal defilement. Reading Fyodor's notorious blasphemy and buffoonery as the manifestation of his rejection of Platonic representation and the embrace of the aesthetic existence of simulacrum, the paper argues that Fyodor's use of distorted quotations, his references to the nonexistent originals, his deconstruction of cultural intertext, and his hypertextuality link his performance-driven activity to postmodern aesthetics. Dostoevsky sensed the pending crisis in the aesthetic and religious consciousness of modernity, and he was therefore concerned with the rupture between the modern aesthetic and its foundation in Platonic tradition. Trying to defend his "realism in a higher sense," Dostoevsky was critical of both the naturalistic understanding of realism, which, in his opinion, was limiting itself to exterior similarity and superficial depiction, and of the emerging aesthetic sensibility that separated the image from the proto-image.

### **Tsvetaeva's Poetry as an Embodiment of Russian Cultural Dialectic of Rupture and Continuity.**

**Sarah Ossipow Cheang** (Université Populaire du Canton de Genève, Geneva, Switzerland)

The tension between the traditional and avant-gardist forces is particularly strong in Russian culture and history and it is nowhere more perceptible than in Marina Tsvetaeva's poetry. Indeed, the stark contrast between Tsvetaeva's markedly disruptive style and her attachment to traditions has often been noted. For instance, Michael Makin observes that in her works Tsvetaeva not only repeats the argument between the nineteenth century archaist movement and

the innovative movement but that she also resolves this opposition.<sup>4</sup> Indeed, on the one hand, Tsvetaeva's poetry seems to confirm the explosive nature of Russian culture, because the changes in style between her various poetic collections are, sometimes, quite dramatic: from the cosy intimacy of the *Evening Album* to the poignant expressiveness of *The Poem of the End*, it is obvious that a radical transformation has occurred. In this regard, it is of paramount importance to highlight that the stylistic discontinuity of Tsvetaeva's poetics has been, at least partially, provoked by the upheavals of Russian history, i.e. the 1917 October Revolution and the civil war. On another hand, the significance and the importance of the classics in Tsvetaeva's poetry is particularly strong and it is symptomatic of her awareness of the dangers associated with the erasure of the cultural heritage of the past. In this perspective, Tsvetaeva's poems "Bol'shevik" (1921) is particularly telling, since in it, the thematic novelty is intricately entangled with a traditional folkloric streak creating a surprising, and yet productive clash. Hence, I propose to disclose, through an attentive reading of this poem, Tsvetaeva's refusal to get rid of the past and her ability to integrate the cultural legacy of her predecessors into an entirely new historical framework. In short, I propose to underline the specificity of Tsvetaeva's poetic style enabling her to transform both the traditional and highly avant-gardist artistic works (respectively reflecting a traditional and an innovative outlook on Russian culture) into an idiosyncratic creation. In doing so, she somehow unifies the apparently incompatible aspects of Russian culture. This is in line with Tsvetaeva's remark on the proximity between Pushkin and Maiakovskiy made in her essay 'The Poet and Time' (1932).<sup>5</sup>

## Russian Past and Future in Contemporary Dystopias.

**Andrei Stepanov** (St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia)

The paper examines some new trends in Russian fiction, which became apparent in the 2000s, first of all, the so-called "boom of dystopias". The author singles out two kinds of contemporary dystopia, namely the one predicting disintegration of the state after the revolution and / or terrorist attack, and the one predicting creation of the totalitarian state, and demonstrates their differences: predictions of chaos were forgotten before long, while predictions of the autocracy's reinforcement continue to remain actual. In Vladimir Sorokin's dystopian trilogy "A Day of Opritchnik", "Sugar Kremlin" and "Telluria" the author finds not a fancy about the future, but the hyperbolical representation of our days' political realia and some features of the past. Although formally Sorokin presents Russian history as a set of devastating revolutions, each new formation preserves some traits of the previous one. These recurrent traits do not form the "historical kernel", most of them remain strange and inexplicable, they have neither goal, nor sense, and "eclecticism" is the final all-encompassing word able to describe Russian history and culture.

## Russian dramaturgy of the XIX century as an imported product: transgression of cultural transfer.

**Ljudmil Dimitrov** (the University St. Kliment Ohridski and the Theatre College  
"Lyuben Grois", Sofia, Bulgaria)

---

<sup>4</sup> Майкл Макин, Марина Цветаева: поэтика усвоения (М: Дом-музей Цветаевой, 1997), С. 231.

<sup>5</sup> Марина Цветаева, Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе (М: АЛЬФА-КНИГА, 2009), С. 769.

**Русская драматургия XIX века как импортный товар: трансгрессия переноса  
Людмил Димитров**

Доклад дискутирует вопрос о том, как русская культура XIX века, представляющая европейский Восток, в XX веке, уже эмансирировавшись, предпринимает своим корпусом классических авторов и текстов „естественный“ стратегический поход на Запад, и что происходит с ней при ее соприкосновении с допускающими / воспринимающими ее культуры: как они реагируют? Этот процесс прослеживается в основном в драматургии. Точнее, что предопределяет тот факт, чтобы, отправляясь из России и проникая на Запад, канонический список драматургов все более редел, сводясь наконец в Америке и в большинстве западноевропейских культурах только к одному имени – Чехов? Литературная коммуникация несомненно интегрирует хотя бы еще двух авторов – Достоевского и Толстого, но театр ограничивается единственно Чеховым. Почему? Каково перспективное направление поиска ответа? И может ли в качестве промежуточного ориентира использовать болгарскую театральную рецепцию (находящуюся скорее всего к западу от России и к востоку от Англии)? На протяжение всего своего сознательного пути болгарская культурная память существует в своем колеблющемся статусе повлиявшейся (+), но и зависимой (-) от русской культурной инвазии. О чем идет речь? Об явлении „импорта“ культуры – добровольного и разделенного процесса трансгрессии акта, или наблюдаем очередной взрыв, при котором русская драма, попадая в чужое усваивающее поле, подозревается как ассимиляционная, и ей приходится не столько взаимодействовать с ним, сколько вести битву за сохранение / отстаивание своей собственной идентичности? Миссионерская (культивирующая) ли ее роль среди других южных славян, и предвидима ли среда, в которой она действует? Можно ли в таком аспекте утверждать, что Чехов сглаживает столкновение, и как выглядят его пьесы вне породившего его культурного и языкового контекста? Находим ли мы в них продолжение дебата, начатого еще Пушкиным в „Борисе Годунове“ о том, имеет ли право Россия претендовать на центр православия, новых идей, или, как допускает Б. Гаспаров, „все приносимые с Запада сюжеты завоевания оказываются недейственными, ломаются и опрокидываются при столкновении со „святой Русью“?

Проблематизируется процесс экспорта – импорта – переноса текста с одного языка на другой, с одного века в другой, с одного геостратегического пространства – Северо-востока – на другое – Юг. Что происходит при смене культурного климата, и как влияют национальные стереотипы? Почему болгарам, хорватам, словенцам и т.д. Чехов рассказывает совсем различные истории от тех, которые склонны прочитать у него русские, причем тексты его остаются без изменений? И, наконец, в какой мере сцена является двумерным транскультурным медиатором в осваивании („приручении“) Чехова нерусскими воспринимателями и наоборот, и почему это не происходит с Островским, например?

**Dreams of Alexander Dovzhenko and Eugene Bauer's hallucinations (or somnambulistic visions).**

**Oleg Kovalov** (film-director and film researcher, St-Petersburg State Cinema & TV Institute, St Petersburg, Russia)

The Russian October Revolution of 1917 seemed to blow up a bridge between two ages. And when in the 1920's there was a boom of the pioneering Soviet cinema, all the Russian pre-revolutionary films seemed to be outdated and even archaic.

And it is very difficult now not to agree with the point: the pre-revolutionary cinema consisted of the stage melodrama as a script fulfilled with a long motionless scenes, while the post-revolutionary cinema brought to the screen the rebellious masses Ode with the explosive montage of short and ultra-short shots.

Therefore, it might seem absurd to put together image worlds of Soviet master Alexander Dovzhenko and Eugene Bauer, who made his films before the revolution. However, it was Boris Zavelev who worked as a cameraman on almost all of the famous Bauer's movies and later became part of Alexander Dovzhenko's team shooting such a masterpiece as "Zvenigora"(1928). And we can suppose that some creative concepts of this outstanding cameraman were developed in a different historical period when he faced such unexciting materials and tasks working with one of the leaders of Soviet cinema avant-garde.

The presentation's aim is to discover some links, invisible from the first sight, between these two stages in the development of Russian national cinema.

Bauer's movies, just as the other Russian films of the second decade of the 2000's, were full of mysterious motives. But "Zvenigora" by Dovzhenko can be described as almost the only example of the Soviet films of this age which has a mystical fable. The action in the Russian cinema of the 1910's seemed to be extremely delayed and characters looked like a slow-moving stranger. But Dovzhenko's characters often freeze in poses inside a shot becoming a "living sculpture" as if he stopped time duration inside the scene. Thus with such different approaches we can see some similarity in artistic results.

And despite the Soviet cinema avant-garde principles, which Dovzhenko followed officially, the structural composition of his films is defined by the logic of dreams with theirs metaphysical and irrational features. By the same token, what we read in his diary is "Dream is a right form and montage and composite method for expressing different interesting and extraordinary things..."

The point of Russian pre-revolutionary cinema was a fear of real life, and it was Eugene Bauer who found the best way to express it. As for Dovzhenko, he certainly did not deny or was not afraid of reality, but created his own world elevated above real life and expressing its essential idea.

He imprinted on the screen in sculptor forms not only the characters but also matter of time and space condensed to metaphysical values.

The essential expression of such a director's vision is "The Legend of Roxanne", the central episode of the "Zvenigora" film and a masterpiece of cinematography cut by Zavelev.

The presentation will show and analyze the artistic techniques through which Zavelev embodied the surreal motifs at different stages of his work. And of course we will present the most significant examples from the Dovzhenko's "Zvenigora", where the cameraman visibly plays off the structure and the matter of dreams on the screen.

As a conclusion we came to the idea that when depicting fantastic reality in films of the 1910s, the cameraman Boris Zavelev tried to penetrate the depths of the individual's unconscious, while during his work with Dovzhenko he was able to reflect the "collective unconscious" of entire nation in an unique form of graphic screen images. We thus expose subtle links between the two stages of development of the national cinema which otherwise appear disconnected by social history.

## **O.Ковалов**

*Российская революция 1917-го года, казалось, взорвала мост между эпохами – и, когда в 20-е годы возникло новаторское советское кино, фильмы дореволюционной России стали казаться неактуальными и архаичными. Действительно, там – театрализованные мелодрамы, снятые длинными планами, здесь – экранные оды восставшему народу с их взрывным монтажом коротких и сверхкоротких кадров...*

*Поэтому само сопоставление образных миров Александра Довженко и Евгения Бауэра, творившего до революции, может показаться абсурдным. Однако... почти все классические ленты Бауэра снял Борис Завелев – и именно он был оператором такого шедевра Александра Довженко, как фильм «Звенигора» (1928). Многие творческие концепции этого выдающегося оператора были развиты здесь на ином, вроде бы совершенно необычном для него материале и в иную историческую эпоху.*

*Фильмы Бауэра и других «дореволюционных» режиссёров были пронизаны мистическими мотивами. Но ведь и «Звенигора» стала едва ли не единственной лентой советских 20-х с мистической фабулой. Фигуры в кадрах русского кино 1910-х годов отличались странной малоподвижностью, а внешнее действие его фильмов казалось чрезвычайно заторможенным. Но... ведь и герои Довженко часто замирают в статуарных позах, словно на глазах превращаясь в «живые скульптуры» – он словно останавливает время внутри кадров.*

*Революционный авангард, к которому причисляют Довженко, казалось бы – само воплощение динамики и восторженного прорыва к изменяющейся на глазах реальности. Однако – структурное строение лент Довженко определяет логика... сновидений с их метафизическими и иррациональными началами. Об этом писал он сам – в Дневнике: «Сон – форма, монтажный, композиционный способ для высказывания разных интересных и чрезвычайных вещей...»*

*Русское дореволюционное кино было охвачено страхом перед реальностью, и это выразил Евгений Бауэр. Довженко же, создавая свой мир, демонстративно приподнятый над реальностью, не отрицал её как таковую – а как бы прозревал её основы. В скульптурные формы отлиты у него не только фигуры героев, но и запечатлённые на экране время и пространство, сгущённые до метафизических величин.*

*Наглядным выражением подобного видения служит центральный эпизод фильма «Звенигора» – «Легенда о Роксане», шедевр операторского искусства Завелева. Если, изображая фантастическую реальность в фильмах 1910-х годов, он стремился проникнуть в глубины подсознания индивидуальных героев, то здесь – в уникальной изобразительной форме на экране предстают образы «коллективного бессознательного», комплексы и мироощущение целого народа.*

*В выступлении будет рассказано о художественных приёмах, с помощью которых Завелев воплощал ирреальные мотивы на разных этапах своего творчества. Будут приведены и наиболее показательные примеры из тех фильмов Довженко, где он зримо воспроизводит на экране структуры и саму материю сновидения. Цель сообщения – выявление тонких связей между двумя этапами развития отечественного кино, вроде бы навеки разорванными социальной историей.*

**Discussions of the late 1950s – 1960s on traditions and innovations in the case study of Andrei Tarkovsky's films.  
Evgenii Tsymbal (Film Director, Moscow, Russia)**

**Малокартины-2. Дискуссии конца 50-х – 60-х годов о традициях и новаторстве на примере фильмов Андрея Тарковского.**  
**Евгений Цымбал**

«Снимать картин надо меньше, но каждая должна быть шедевром». – стал утверждать Сталин с 1948 года. Выпуск фильмов к 1951 году сократился до 9 мифологизированных биографий великих деятелей России. По словам кинокритика К.Исаевой, «фальшивому содержанию этих фильмов соответствовало не менее фальшивое исполнение», они отличались антиисторизмом и схематизмом.

После смерти Сталина в советский кинематограф стали вливаться режиссеры-фронтовики, а спустя пять-семь лет пришли те, кого можно назвать «детями войны». Они жаждали правдивого и честного кино, настойчиво искали новые выразительные средства кинематографа. Создаются «Летят журавли» 1957 М.Калатозова, «Баллада о солдате»(1959) Г. Чухрая, «Весна на заречной улице» (1956) (совместно с Ф. Е. Миронером) и «Два Федора» (1958) М.Хуциева. Военная тема начинает рассматриваться как экзистенциальная драма в фильмах «Солдаты» (1956) А.Иванова, «Судьба человека» (1959) С.Бондарчука, «Иваново детство» (1962) А.Тарковского. Их появление привело к серьезной дискуссии о традициях и новаторстве в советском кино.

Начало положила статья писателя фронтовика, автора романа в «Окопах Сталинграда» Виктора Некрасова «Слова великие и простые»<sup>6</sup>. Некрасов заявил, что «сделанность», «пафосность», в рассказе о войне ведет ко лжи и фальши. Новому времени требовалась новое кино, и оно возникло в конце 1950-х - начале 60-х годов, когда вышли фильмы «Неотправленное письмо» (1959) М.Калатозова и особенно фильм Андрея Тарковского «Иваново детство» (1962).

М. Туровская считала, что в «Ивановом детстве» «Междуд поэтическим и прозаическим кино нет прежней остроты противоречий и споров. Это скорее проект нового, грядущего кино, приходящего на смену «прозаичности» кино ранней оттепели». У Тарковского, как писала Н.Зоркая: «Восприятие факта, отражение его в душе, впечатление, столь же важны режиссеру, как сама реальность».

А. Мачерет констатировал<sup>7</sup>: «наше кино, с одной стороны, выбрало стилистику «документальности», а с другой, эволюционировало в сторону «кинематографа сознания» к «фильмам размышления, воспоминания, ретроспекции». В. Демин в книге «Фильм без интриги»(1966) заметил: «когда стали появляться фильмы со свободной драматургией, стали востребованы чеховская стилистика и интонация». По мнению Н.Милева этому типу кинематографа соответствует драматургия «психофизического монолога».

В середине 60-х «поэтическое кино» стало строить свою образность на этнографических, фольклорно -мифологических и литературано-живописных традициях. Вспомним «Тени забытых предков» С.Параджанова, "Мольбу" Т.Абуладзе,

<sup>6</sup> «Искусство кино» № 5, 1958.

<sup>7</sup> А.Мачерет «Художественные течения в советском кино» м., «Искусство»,1963.

"Вечер накануне Ивана Купала" Ю.Ильинко. Примерами этой «новой кинопоэзии» В. Фомин считает: «Начало» Г.Панфилова, «Бумбараши» Н.Рашеева и А.Народицкого, и фильм О.Иоселиани «Жил певчий дрозд». Немало ее было и в новом фильме А. Тарковского «Андрей Рублев», который вывел дискуссию о традициях и новаторстве на новый уровень.

### **'The past is passionately looking into the future': Remake as a strategy of cultural conceptualisation at the brink of the XX –XXI centuries.**

**Margarita Odesskaya** (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)

The process of sociocultural modernization is usually connected with total destruction of the existing system of paradigmatic constants. In such interim periods as the turn of the century a certain reassessment of the basic values and priorities inevitably happens. Those processes can be both of a sudden and of a gradual character. Reflections of the past and efforts made to understand it are, in fact, the way to understand and conceptualize the present. «The real process in the past, - as Yu. Lotman once wrote, - is substituted by a model»<sup>1</sup>. The model in question is a kind of substratum, the unity of information about the text itself, about its historical and cultural context, the whole discourse of the epoch and some clichéd image of the author.

At the turn of the XXI century, the tendency for writing remakes of classical literature expands vastly in the sphere of theatre and drama. Literary remake appears to be one of the ways of re-evaluating the cultural inheritance of the past, of de-mythifying it. Remake is a modification of pastiche, of author's attitude to «the word of the others». It represents the structural model of «texts within texts»: a new contemporary text intrudes into the canonic text of certain epoch.

“The transfer from one system of semiotic realisation of the text into another”, according to Yu. Lotman, becomes meaning-generating, “accentuates the ludic quality of the text... and its ludic nature is emphasised – that is, its ironic, parodic, theatrical etc. meaning”<sup>2</sup>. To my mind, due to the situation of the end of the XX century, when the “socialistic” paradigm rapidly collapsed, literary remake now plays an extremely important role in the re-actualization of our cultural inheritance.

In this paper I am going to speak about one of the leading Russian playwrights and stage directors Vasily Sigarev and his play “*The Blizzard*” – a remake of A. Pushkin’s famous novella.

<sup>1</sup>Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, Исследования, Заметки. СПб., 2004. С. 25

<sup>2</sup> Ibid. P. 66.

**«Прошлое страстно глядится в грядущее»: римейк как стратегия культурной концептуализации на рубеже XX –XXI веков.**  
**Маргарита Одесская**

Процессы социокультурной модернизации, как правило, сопровождаются ломкой прежней системы парадигматических констант. В переходные периоды, на рубеже веков неизбежно происходит переоценка ценностей. Процессы эти могут иметь взрывной и постепенный характер. Обращение к прошлому и его осмысление - это способ понять и концептуализировать настоящее. «Реально протекший процесс, - как

*пишет Ю.М. Лотман, - заменяется его моделью*<sup>8</sup>. Эта модель представляет собой своего рода субстрект, единство трансформированной в сознании читателей информации о самом художественном тексте, историко-культурном контексте, «духе эпохи», а также некоем канонизированном клише образа автора.

*На рубеже XX – XXI веков, особенно в последние десятилетия стратегия создания римейков приобретает, можно сказать, характер некоторой жанровой экспансии в драматургии и театре. Римейк в литературе – один из способов переосмыслиния культурного наследия прошлого, его демифологизации, а также актуализации художественного текста, его трансформации и адаптации к современным реалиям. Римейк – это один из видов стилизации, авторского отношения к чужому слову. Римейк соперничает с пародией. Римейк репрезентирует структурную модель текста в тексте: в канонизированный текст одной эпохи вторгается новый текст современной эпохи с четко артикулированной позицией автора по отношению ко всему «культурному комплексу- предшественнику». «Переключение из одной системы семиотического осознания в другую», по словам Ю.М. Лотмана, порождает новые смыслы, «обостряет момент игры в тексте, «повышает его игровой характер – иронический, пародийный, театрализованный смысл»<sup>9</sup>. Стилизация, игра, театрализация – основные компоненты римейков классических произведений XIX века. На наш взгляд, в условиях, когда в конце XX века быстро рухнула «социалистическая» парадигма, римейк играет очень важную роль реактуализации культурных ценностей, интерпретируя и переосмысливая классические образцы на новом временном этапе.*

*В докладе будут рассмотрены римейки одного из ведущих драматургов и режиссеров современности Василия Сигарева - «Метель» и «Алексей Каренин», а также их сценические воплощения.*

## **High relevance for the post-Soviet period of the motifs and images of literary works of the 1920s on the Russian Civil war.**

**Kira Gordovich** (the North-West Institute of Printing Arts of St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia)

Writers with various views of the world and different artistic aims have turned to the depiction of the civil war. Among them there were those who sent curses to the 'Cursed days', like Ivan Bunin, Zinaida Gippius, and a commander of the Red Army Alexander Malyschkin, and those far from politics, such as Aleksey Remizov, Mikhail Prishvin, and a participant of the 'White' movement Gaito Gazdanov.

It is not so much the differences, but the similarities between the motifs, which are accentuated in texts of various genres (diaries, notes, novels), that catch the eye: cruelty, bloodshed, heartache. Not simply the blood of individual people, but the whole of the motherland shocks the sight and thoughts. The theme of cruelty stops being attached to something specific, like the commissars, villagers, Reds or Whites; it is the civil war itself, and the murder of civilians that is cruel and pointless.

---

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, Исследования,

Заметки. СПб., 2004. С. 25

<sup>9</sup> Там же. С. 66.

For many authors the perception of the public catastrophe is connected to personal tragedy, such as the loss of loved ones or the separation from the motherland. One of the motifs that manifests throughout is the fate of the individual. It is notable that there is no indifference or malevolence neither in the narrator's position, nor in the perception of the autobiographical characters. At the same time, they feel the internal need and public necessity to capture the events for posterity and to save specific details and elements as important human documents.

It is characteristic that many of the insights and ponderings are phrased as questions to themselves, their contemporaries, to life. We hear questions, that don't have answers: 'Who needed to turn everything into a desert, to flood with blood?' The strictly personal is almost always yoked together with the general significance, the fate of the many, the fate of Russia, with which the blood ties have grown so obvious with separation. The contrast between the beauty of the world and the horror of death cannot but astound. Human thought attempts to understand what is happening, but all logic, laws of nature and all the principles, upon which life was built, are compromised.

Both the narrative works and the diary entries are also interesting in the symbolic imagery created by the authors. Gippius has her 'blistered soul', which has lost fate and forgot how to hope, but even the frozen soul lives on, and it is this that forces it to write, to voice the silence, to rise above the personal. In Shmelyov's work sun shines onto the tragic picture. But this is not the Sun as the life-source, but a 'dead' sun, 'feasting on the cemetery'. The biblical image of the 'mortal cup' is deliberately decreased - all that was in it has been emptied, and soup has been poured in, and two dozen people are eating out of it with wooden spoons. Remizov connects the image of the 'whirled up Rus' not only with the civil war, but also with the revolution. This image is accompanied by an extended comparison to 'the thawing of sewage'; however, the image of the whirlwind also includes the word of love, the word of faith and of a sorrowful goodbye.

In the systems of imagery created by various authors the events of the war are related to the beauty of the world, the unprecedented cruelty - to the helplessness of the alive. Every one of the writers has found their own aspect in the depiction of this terrifying theme.

**Lev Shestov's legacy in the context of Russian culture.**  
**Rahilia Kulieva** (the Slavic university of Baku, Baku, Azerbaijan)

**Наследие Льва Шестова в контексте русской культуры**  
**Кулиева Рагиля Гусейн гызы**

Лев Шестов (1866-1938) – яркий представитель русского экзистенциализма, автор блестящих литературно-критических исследований в русской литературе, удивительным образом соединил в своём творчестве литературу с философией. Это роднило его с Н.А.Бердяевым. Собственно экзистенциалистом его назвал именно Николай Бердяев, видя в нем близкого по духу мыслителя. Они соприкасались, прежде всего, в поисках смысла жизни и оба были представители киевской интеллигенции. Киев роднил их не только тем, что они родились в этом городе, но и особым свободолюбием и независимостью взглядов, столь характерных для Малороссии. Темы первых статей – вопрос о совести и Гамлет Шекспира. В творчестве Шекспира проблема чести, совести одна из важных. Шекспир, как отмечает Шестов, его первый учитель. Спустя год, в 1899 году выходит книга «Добро в учении гр.Толстого и Ф.Ницше (Философия и проповедь)», а в 1902 – «Достоевский и Ницше (философия трагедии)». В произведениях 1900-1905 годов мы наблюдаем перелом в идеях Шестова. Эти перемены были обусловлены не только

влиянием Шекспира, но и эзотерическим содержанием Каббалы, а также влиянием Ницше: «Добро – братская любовь, – мы знаем теперь из опыта Ницше, – не есть Бог. “Горе тем любящим, у которых нет ничего выше сострадания”. Ницше открыл путь. Нужно искать того, что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога» (Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь), СПб., Издание М.В. Пирожкова, 1907, 133 с.). Поэтому книга «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» стала второй поворотной в пересмотре системы ценностей. Эта «онтологизация добра, – по мысли В.Л. Курабцева, – ошибочна и для отдельного человека, и для человечества. Главная Ценность – не добро, а Путь к настоящему Богу, Богу-Жизни, которого Ницше условно назвал «Дионисом». Шестов идёт к онтологизации не добра, а реального и таинственного мира, человека, жизни души, живого Бога» (2, с.130). Так он пришёл к опровержению традиционной морали, построенной на христианских ценностях. Он раскрыл несостоятельность всех философских систем, как классических, так и новых – от позитивизма до марксизма и утилитаризма.

Лев Шестов был одарён литературно: писал рассказы и стихи, поэтому в литературно-критических статьях его нет академического анализа, но есть интуитивное познание духовного мира личности писателей и философов. С другой стороны, он, отвергая пиетет и преклонение перед великими именами, не принимал философствование, проповеди. Лев Шестов снимает благоговение перед великими именами, чуть ли не возведёнными ещё при жизни в ранг святых. Это не значит, что его главной целью было развенчание нимба святости. Он понимал, что созданные ими великие произведения заранее их оправдывают, но даже не взирая на это, правда о них, это не наказание, а наоборот, награда за их талант. Он как бы пробивается к их личности через маску признания и канонизации. Зачем нужна ему эта демистификация? По Шестову, мифы и легенды окружают нас постоянно. Необходимо проснуться и называть вещи своими именами. По существу, Шестов борется, как сказал бы Бодрийар, с симулякрами. Для этого нужна была большая смелость и решительность и, разумеется, потребность постижения истины. При этом он полагался на важные для него положения, прежде всего, неустойчивости бытия и власть влияния и давления на человека общепринятых стереотипов и правил. Поэтому свобода индивидуального существования свободы воли, как сказали бы Шопенгауэр и Ницше, так много значила для него. Эти темы впервые были подняты Пушкиным, Достоевским, Толстым и, по мнению Шестова, они, не боясь, ходили по краю пропасти и даже заглядывали в неё без страха. Ибо для них очень важно было дойти до истины. Когда Шестов пишет о «странствовании по человеческим душам», это надо понимать как «глубинно-психологический, эзотерический подход» к анализу художественного текста, т.е. то, чем занимается современная герменевтика – вчувствование в текст.

## Typological Projections of Rupture (African Analogies of Russian Poetic Modern).

**Irina Satygo** (Chernivtsi national university named after Yurii Fedkovich, Chernivtsi, Ukraine)

While speaking about the Russian culture of the post-Petrine era as about the controversial phenomenon, we should have objective reasons for conclusions. Therefore a question is bound to arise: whether the phenomenon of the Russian culture is the rare, unique phenomenon, or if here, it is possible to find the situation extrapolated to any other society? Considering the Russian culture in the context of components socially, publicly and territorially close to it, we will deal with a scene of real interaction between such elements. Hence, it is useful to see a situation “in pure form” as objectively similar. The most suitable here is, strange though it may seem, the African experience.

The excursus on the African culture of the period of destruction of colonial system and its post-colonial formation draws together two such emblematic figures of radical social shift / rupture times, as Alexander Blok (1880–1921) and Léopold Senghor (1906–2001), the author of the Pan-African conception of négritude. Both poets become the keys for understanding of their culture during its total crisis, but, at the same time, their comparison doesn't allow to speak about the exclusiveness of each of them. It is significant that they both acted as reformers of poetic speech: Alexander Blok, as the reformer of the Russian poetic metrics and the interpreter of *dolnik* and other forms of tonic poetry, Léopold Senghor, as African traditional verse's reformer. We can state an imminent inclination of both poets to musical forms: romance, folk dance song and satirical songs in Blok's poetry, as well as to the traditional African song poem, recreating tom-tom rhythm or sea surf in Senghor's verses (it is noted by their researchers). This recourse to music and, at the same time, to primary, national forms of poetry, in both cases creates specific "author's music", the base of their art which has at the same time become a certain marker of all poetry of the collapse period.

As for the civic stand of Russian and Senegalese authors, we can state that at some time they both admit the radical rupture of the political mode of their countries (Blok's "Twelve" (1918); Senghor's "Ethiopiques" (1956)), having developed then a critical rethinking of the incident. Alexander Blok reflects a crucial moment of his epoch by changing the general character of the poetic writing, breaking habitual ideas of poetic rhythm. We observe a similar picture as typological repeat on the example of Léopold Senghor. Both poets, having experienced the radicalism of revolutionary events firstly with enthusiasm, then felt disappointment in the revolution, poeticized before, that cost life to one of them, and made wise another as a successful politician and cultural figure, disciple of overall unification in the post-colonial world. Hence, the studied case brings to the conclusion that social ruptures which experience creative personalities influence actively not only their vision of a situation, but even their writing style. Contrary to the commonly adopted idealization of everything written by poets, turning them into certain world outlook dogmas, it is also necessary to recognize that in case of every one of their texts we deal with splinters of a never complete poetic consciousness.

**Типологические проекции разрыва  
(африканские аналогии русского поэтического модерна)**  
**Ирина Сатыго**

Говоря о русской культуре послепетровского периода как о явлении дискуссионном, полезно иметь объективные основания для категоричных выводов. Возникает вопрос: является ли феномен русской культуры исключительным, уникальным явлением, или же здесь можно обнаружить ситуацию, экстраполируемую на какой-либо иной социум? Рассматривая русскую культуру в контексте социально, государственно, территориально близких ей составляющих, мы в подобном ключе будем иметь дело с картиной реального взаимодействия между ними. Однако полезно обозреть ситуацию, так сказать, «в чистом виде», в ключе объективного подобия. Весьма подходящим тут, как ни удивительно, выглядит африканский опыт.

Экскурс в африканскую культуру эпохи разрушения колониальной системы и ее постколониального становления сближает две такие знаковые фигуры периода социального распада, как Александр Блок (1880 – 1921) и Леопольд Сенгор (1906 – 2001), знаменитый автор панафриканской концепции негритюда. И Блок, и Сенгор являются некими ключевыми знаками для понимания своей культуры в период ее слома. В то же время, такое сопоставление ставит под сомнение исключительность каждого из них. Оба автора являются радикальными реформаторами поэтической речи: Александр Блок обновил русскую поэтическую метрику, внедрил и популяризовал *dolnik*, Леопольд

*Сенгор преобразовал африканский традиционный стих. В этой связи акцентируется имманентное тяготение обоих поэтов к музыкальным формам: романсу, плясовой песне, уличному куплету (у А. Блока), традиционной африканской поэме-песне, воспроизведяющей ритм тамтама или морского прибоя (у Л. Сенгора). Обращение к музыке, и, одновременно, к первичным формам поэзии, создает некую «авторскую музыку», основу их искусства, ставшую общим маркером поэзии периода распада.*

*Что касается гражданской позиции и русского, и сенегальского литераторов – тут также имеет место мотивированная событиями аналогия. Каждый из поэтов, утверждая в какой-то момент справедливость радикального разрыва политического уклада своей страны (Блок «Двенадцать» (1918); Сенгор «Эфиопики» (1956)), затем полностью переосмыслил осуществлявшуюся социальную провокацию. Как известно, первоначальное увлечение А. Блока революцией закончилось трагически, вызвав депрессию, дальнейшее творческое молчание и смерть. В отличие от него, Л. Сенгор откорректировал исходные пункты своей панафриканской философии, переработав ее в концепцию становления Вселенской Цивилизации, означавшую гармонический синтез всех мировых культур, всестороннее единение постколониального мира.*

*Таким образом, рассмотренная аналогия подводит к выводу о том, что социальные разрывы, которые опытно переживает творческая личность, независимо от ее географических или временных параметров, активно влияют на само видение ею ситуации. Вопреки общепринятой идеализации сказанного известными поэтами, восприятие выводов, к которым подводят нас их тексты, превращенные в определенные мировоззренческие догмы, на самом деле следует также признать выразительными осколками никогда не целостного поэтического сознания.*

### **“Wicked Albion” and “Iron Anglo-Saxon Energy” (Reflections on English Literature and the Idea of a “New Britt” in Late- Imperial Russia).**

**Maria Krivosheina** (Higher School of Economics, Moscow, Russia)

In 1903, in the review of the book of London travelogues by I. Shklovsky (under the pen name Dioneo), the regular contributor to the “Herald of Europe”(Vestnik Evropy) E. Lyatsky remarks: “Our society cannot be blamed for the lack of interest in the history and literature of England. The latter has influenced Russian literature immensely. English history has always interested us primarily because of its institutions and fiery, highly edifying fight for the ideals of civil freedom”. The reviewer notes, that “well-written essays by Mr. Dioneo” are, in fact, an attempt to “sketch the picture of England in its transition phase of imperialism”. The 1890-1910s in the Russian Empire were indeed marked by the meticulous attention to the most various sides of British life: literary as well as political (the colonial politics of Great Britain, the Anglo-Boer War, later – the role of the English Army in WWI). Since the notions about these two spheres of British culture and society were often entwined, it would be interesting to trace how the ideological factors, most notably the reaction to the British imperialist politics, could influence the specifics of the reception of English fin-de-siècle literature (R. Kipling, A. Conan Doyle, R.L. Stevenson, etc.) in Late-Imperial Russia.

Starting from circa 1890-s “the British discourse” in Russian press acquires quite peculiar overtones: the idea of the “new type of a Brit” (the imperialism-bred) is introduced, as well as the analysis of the reflections of the type in literature – mostly literature of the late 19<sup>th</sup> century. In 1893, the magazine “The Books of Nedelya”, the appendix to the gazette “Nedelya”(Week), published an article written by the chief editor – P. Gaydeburov, who had the notoriety of a liberal “narodnik”. The article explicitly followed the title of D. Merezhkovsky’s manifesto (“On the Reason of the Decline of English Literature”) and was based on the text of a “hoary with

age” English positivist critic, Fr. Harrison, issued in the New-York-based magazine “Forum”. Comparing the ideas of Harrison and young Merezhkovsky, Gaydeburov concludes: on the one hand, [the development of] literature in England is slowed down by the highly developed political interests and the confrontation of the parties. It is impeded by the protracted war, it is enfeebled by protest movement and even more by the heavy realization that British society stands on the verge of some great and invisible changes”. On the other hand, the life of Englishmen is said to be “too comfortable”, thus making all the newly-emerged literary movements the reaction to the “jogtrot of everyday” (“Stevenson keeps acting like Robinson Crusoe, Kipling is seeking death”). Some time later, Shklovsky-Dioneo in his British correspondence for the magazine “The Treasure of Russia” (Russkoye bogatstvo) not only insists on the revolution (revolution of thought included) that (allegedly) happened in England – unbeknownst to most and bloodless – but also ponders on the new British “middle class” and attempts to trace how the figure of the *New Englishman* is reflected in the works by prominent Victorian novelists.

The Russian attitude towards the authors that were seen as “supporters of imperialism” was especially remarkable and most ambiguous: it distinctly fixates on the paradox formulated by the historian A. Davidson – the stubborn interest that the Russian reader had for English literature was often mingled with at least suspicious attitude if not hostility towards British politics. Thus, reviewing in 1901 the collection by A. Conan Doyle – «The Green Flag and Other Stories» – critic S. Oldenburg points out that “in his books Conan Doyle vividly reflects the interests of a significant part of the English public, i.e. one that was brought to the forefront by the events of recent years. The sketches highlight those aspects that are precious to the Brit of a certain kind: war, brigandage, coursing, fisticuffs, adroit fraud for the patriotic or professional needs”. Oldenburg compares Doyle to R. Kipling, who was particularly often in the centre of attention of Russian literary critics. The definition from the preface to the bilingual collection of stories, published already in 1914, in the series called “The Library of Linguistics” proclaims Kipling “a true Brit, whose whole soul, temper and world view embody the best maxims of British nation, which was always meant to rule the waves”. However, the words of other journalists, especially the pre-war ones, often were considerably harsher: Kipling was seen as “a Czar and prophet of imperialism”, having huge (and pernicious) influence on his contemporaries; the personification of the “carnivorous, conqueror side of English spirit” and “the unique English chauvinism”, “the Machiavellian monarchism”, etc.

Hence, in my talk I will attempt to show how ideological/political factors were able to transform and mutilate the reaction of the Russian reader to the English writers of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century – scrutinized in the context of the Russian concept of a “new class modern Englishman”.