

DOI 10.18522/2415-8852-2024-1-40-51

УДК 82.0

**НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ МЯГКОЙ ИГРУШКИ:
К ИСТОЛКОВАНИЮ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ЕЛЕНА ШВАРЦ**



Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия),
профессор Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (г. Владимир, Россия)
e-mail: markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация. В статье рассмотрено стихотворение из первой машинописной книги Елены Шварц “Da bin ich Dichter / У человека шов проходит по гортани...”, не получившее удовлетворительной интерпретации в филологической науке. В этом стихотворении разноречивые символы, такие как игрушка, тьма, машина, флейта, выражают опыт поэта как пророка, освобождающегося от социальных связей. Обычно это стихотворение понимают как мифологизацию статуса поэта, который оказывается посредником между мирами, но статус такой мифологизации оказывается непроясненным. В статье предложена интерпретация стихотворения, исходящая из достижений постфеноменологии и вообще континентальной философии. В ней телесность сближается с собственными эффектами письменной речи, а присутствие Другого понимается как захватывающий аффект. Такие две стороны понимания телесности в постфеноменологии часто применяют к разнородным проблемам, но сведение сторон вместе и позволяет впервые проинтерпретировать стихотворение. Место стихотворения в книге позволяет утверждать, что в нем описан не опыт поэта, но опыт причисления к роду поэтов. Однако он отличается от инициации: в нем осуществляется не обычный путь посвящения, но парресия, смелая речь. Образы тела и органов получают непротиворечивое толкование внутри постфеноменологии, тогда как ключевой образ “мягкой игрушки” тоже оказывается связан не с функциями игрушек, но с мифологией пути и христианским концептом смиренного самопожертвования. Тем самым Елена Шварц изображает не столько зависимость поэта от безличных структур, сколько паррессию поэта, своеобразный один сон на двоих вместе с тем, кому поэт может передать свою миссию в случае гибели.

Ключевые слова: Елена Шварц, телесность, советский андеграунд, религиозная поэзия, мистическая поэзия, близкое чтение

Введение

Образы игры в поэтическом наследии Елены Шварц (1948–2010), поэта советского андеграунда, сближаются с образами игрушек более, чем у других поэтов «второй культуры». При этом игрушка понимается не как предмет социальной вовлеченности или инструмент социализации ребенка, но как самостоятельная сущность, свойства которой оказываются ее собственным фатумом, а не фатумом социального ее применения. На протяжении всего своего поэтического творчества, о какой бы игрушке ни говорила Шварц, традиционной народной, театральной или елочной, игрушка никогда не выступает как предмет любопытства и конструктивного внимания, конституирующего социальный опыт или переопределяющего опыт ребенка при воспоминании взрослого о детстве. Напротив, игрушка предстает самостоятельно осуществляющим себя явлением, со своими условиями присутствия, со своей выставленностью и беззащитностью.

Опираясь на достижения феноменологической континентальной философии, можно говорить о манифестативности игрушки, а не ее первичной функциональности. Под манифестацией надо понимать явление Другого, которое хотя и соблюдает условия коммуникативной рациональности, тем не менее является так, что сам наш опыт становится другим. Тогда мы сами оказываемся аффицированы чужим опытом, он оказывается го-

ризонтом, к которому мы принадлежим, так что мы уже можем заявить свое отношение к происходящему только изнутри состоявшегося аффекта.

«Другой выступает новым онтологическим смыслом, выходящим за пределы моего монадического Ego в его самостном своеобразии. <...> Представление как визуальный аспект является видом социальной коммуникации. Представление как конструктор сознания основывается на опыте переживания индивида. Оно через презентацию объективно данного мира одновременно является саморепрезентацией субъективно данного опыта восприятия» [Штайн 2009: 33–34].

Тем самым конституирование опыта воспринимающего субъекта и оказывается единственным способом для воспринимаемой игрушки заявить о себе, заявить о мерах своей зависимости и независимости. Игрушка как часть сконструированного представления сознания говорит, конструирует опыт своего восприятия, в каждый момент сообщая о фатальной зависимости, или, наоборот, свободе нашего собственного опыта.

Именно таким представлением об игрушке, свободным от простого иконического аллегоризма (на что игрушка похожа во взрослой жизни), но при этом полностью имеющим в виду феноменологический опыт обретения своего бытия как встроенного в аффект и непредсказуемость Другого, мож-

но объяснить практически полное отсутствие в религиозной мистической поэзии Шварц кукол, которые не были бы марионетками, кукла у нее – это всегда марионетка. В каком-то смысле мы видим в ее поэзии, несомненно, учитывающей опыт иудейской мистики, библейскую борьбу с подобиями (идолами) и одновременно же мистическое понимание мира как сломанного, который и чинят праведники ввиду будущей перспективы мессианского времени, – мотив, который проявлялся в XX в. у Вальтера Беньямина, Эрнста Блоха, Альфреда Зон-Ретеля и других мыслителей-марксистов, вдохновлявшихся иудейским наследием. Поломка отождествляется у них с подлогом, а починка – с самим предстоянием будущему времени как времени полноты откровения – и эта полнота может пониматься и как исполнение пророчеств, и как установление бесклассового общества. В нашем исследовании мы рассматриваем одно из ранних стихотворений Елены Шварц, давая расшифровку нескольких его темных мест.

Материалы и методы

Полностью рассматриваемое стихотворение звучит так [Шварц: 25]:

Da bin ich Dichter
Son poeta anche

У человека шов проходит по гортани –
сшивали там и спрятали изнанку.
Ой, вы мягкие игрушки,
розовейте на свету!
Сколько Творец не жалел атласу;
чтоб упрятать в вас – в темноту.
Марьонетки, ваши нитки
все видны.
Натуральная машина,
ты не плачь и не кричи,
Не то твои порвутся нитки
и съедят тебя в ночи.
И повторю – я вам не флейта,
я не игрушка вам,
ни вам – печонка, селезенка,
ни сердцу, ни мозгам¹.

70 /приблизительно/²

Кратчайшее и правильное изложение сюжета этого стихотворения дала еще Татьяна Горичева, объясняя поэзию Елены Шварц в Тамиздате:

«Поэзия – свидетельство, эон, соединяющий мир земной и небесный, разделяющий и сближа-

¹ Здесь и далее при цитировании стихотворения сохраняется орфография машинописного сборника: [Шварц].

² Имеется в виду год создания стихотворения – 1970. В соответствии с машинописным источником используется знак «/» вместо скобок [Там же].

ющий Творца и тварь через “опаснейший из всех даров” – язык» [Горичева: 209].

Таким образом, здесь разрез по гортани может пониматься как эффект языка, опасного и губительного, марионетка – как один из образов пророка, который соединяет земной и небесный мир через ряд семантических связей, текущих пророчеств, и сам оказывается зависим от этих пророчеств (ситуация пророка Ионы), а все игрушечные образы – образы тварности, мягкого человека, библейского человека из плоти и крови, розовеющего на свету. При этом поэтическое вдохновение отвергает и натуралистическое понимание человека как «натуральной машины», и любовью опредмечивающий рационализм. Нитки марионетки напоказ – это как раз отрицание такого опредмечивания и переход к чистому библейскому аффекту. Необязательной живописной параллелью к такому пониманию марионетки будет известный портрет Вс.Э. Мейерхольда работы Бориса Григорьева: Доктор Дапертутто – Мейерхольд – изображен по пластике одновременно как кукловод и марионетка, и никаких нитей уже не видно в таком слиянии одного с другим.

Сведения содержания этого стихотворения к мелодраматическим ситуациям, вроде «Героиня хочет избежать воздействия на нее своих же органов» [Лепехин: 27], недостаточно для истолкования образов игрушек. Необходимы особые приемы близкого чтения,

поддержанные общей философией игрушки. Здесь существенна автономия игрушки, ее самостоятельное бытие (самобытность), о чем пишет И.И. Плеханова:

«Эта самобытность не позволяет даже поэту превратить ее в просто средство (инструмент) высказывания. Но так обеспечивается и сверхответственный статус поэту, поскольку он – точка встречи духа и материи – обязан справиться с вызовом того и другого: “И повторю – я вам не флейта, // Я не игрушка вам, // Ни вам – печонка, селезенка, // Ни сердцу, ни мозгам” (“Da bin ich Dichter...”, 1970). В отличие от гамлетовской формулы, в этой особо значим и загадочен акцент на свободу от “сердца и мозгов” – от привычных чувств и интеллектуального потенциала? от границ сочувствия и познания? от этики и логики?» [Плеханова: 228].

Как раз загадочность этого акцента понятна: если печень и селезенка в классической, аристотелевско-гиппократовской, медицинской системе выделяют жидкости, способные влиять на настроение и темперамент, то сердце и мозг – это уже интеллектуальные концепты. Елена Шварц, перечисляя через запятую сердце и мозг, явно не имела в виду противопоставления, например, античного рационализма и библейского милосердия, скорее, она говорила о независимости поэта как от настроений, так и от концептов.

Образы этого стихотворения, такие как атлас и флейта (в которой все интерпретато-

ры сразу узнают флейту Гамлета), О. Васякина и Л. Оборин [Васякина, Оборин] вписывают в мифологические мотивы других стихов Шварц того же или позднейшего времени: сдирание кожи с Марсия, лишение Филомелы языка и подобные классические мифы.

«Когда мы говорим о соловье, мы, конечно, имеем в виду Филомелу, которая когда-то была изнасилована и чей язык когда-то был отсечен. И в конце концов эта немая женщина стала символом мужской поэзии. Но здесь Шварц как бы забирает себе эту привилегию – править голосом» [Там же].

Васякина и Оборин понимают проходящий по гортани шов как границу между внутренним и внешним, которая и позволяет вывернуть кожу наизнанку и тем самым принести жертву, доступную для человека.

«И этот атлас, о котором она пишет, – это, скорее всего, и есть тот кожный покров, который разделяет мир вещей, явлений и человеческое тело. Таким образом, это все – одна и та же масса, одно и то же тело» [Там же].

Тогда атлас должен быть понят как кожа, которая своей кровавой стороной выворачивается и тем самым возвращает телу голос. Эти рассуждения полностью соответствуют пронизательной феноменологии кожи как границы между лицевой и изнаночной стороной, разработанной О.А. Штайн:

«Кожу как некий покров, защитную высокочувствительную оболочку, нельзя превзойти внешним воздействием. Она, являясь физиологически вибрирующей поверхностью тела, константно меняет свою линию натяжений. Кожа – это граница между реальным и виртуальным, профанным и сакральным, явным и тайным, поверхностным и глубинным. В единстве этих состояний создается некая телесная схема – единая психическая форма внутреннего и внешнего представления тела» [Штайн 2011: 257].

Исходя уже из этих предварительных наблюдений сюжет стихотворения можно реконструировать так: поэт как Марсий может только кричать, когда с него живьем содрали кожу, но, отказавшись от инструментального понимания себя как флейты, марионетки, игрушки чувства или разума, поэт обретает голос. Проходящий по гортани шов может быть объектом принуждения к речи, и тогда «натуральная машина» – это гортань с таким устройством, машина должна пониматься не как механизм, но в более широком смысле как устройство вообще.

Такой способ реконструкции сюжета соответствует принятому в изучении поэтического наследия Шварц исследованию мотивных комплексов. Например, С.Ю. Суханова так же раскрывает сквозной мотив схождения Орфея во ад:

«Орфей, хотя и отделен от лирической героини, все же помещен внутрь ее тела <...>, становится его

частью <...> Услышать себя здесь означает орфическую гносеологию <...> Шварц понимает поэта как переводчика трансцендентных, метафизических смыслов на человеческий язык, что определяет постановку лирического субъекта, а с ним и пространственную вертикаль ее художественного мира» [Суханова: 138].

Далее Суханова говорит, как соединяются в мире поэзии Шварц отсечение головы Орфея и солярный аполлинический миф: замыкание Аполлоном уст отсеченной голове Орфея означает и обретение природой голоса, и просвещение энергией поэзии всех уровней бытия, включая хтонический, для спасения бесов. Мантическое (вещание головы Орфея) тем самым, согласно Сухановой, переходит в путешествие шамана между мирами, непосредственный опыт тела, а не только слова. Есть и специальные трактовки аполлинизма Елены Шварц как сошествия во ад и обретения нового культурного тела, например, внутри петербургского текста, где Аполлон становится частью хтонического мира, а обретаемая речь полностью принадлежит плану гротескной случайности, шанса, при этом внутри продуманных культурных моделей Петербурга [Барковская: 181]. Но ни одно объяснение пока что не раскрыло семантику «мягкости», без понимания чего невозможно и понимание всего стихотворения.

Обсуждение

Стихотворение вошло в первый машинописный сборник Елены Шварц “Exercitus

exorcitans” (Войско, изгоняющее бесов) [Шварц: 18–82], в первый раздел, озаглавленный “Praetoriani / Преторианцы”. В этом разделе сосредоточены стихи, говорящие об индивидуальном опыте, который и наблюдается лирической героиней; это обычно опыт телесных метаморфоз и постоянных перемен в границах видимого, когда одно уходит в темноту, а другое высвечивается. Тем самым здесь представлен опыт индивидуального экзорцизма, в отличие от следующего раздела, “Equitatus / Конница”, куда включены уже не только стихи, но и малые циклы, и где начинают доминировать не мифологические, а исторические аллюзии. Тем самым в «Коннице» вводятся и другие точки наблюдения, и сквозным сюжетом становится уже не метаморфоза света и тьмы, но прохождение через опыт смерти. Наконец, в заключительном разделе “Machinae obsidiales / Осадные машины” даны малые поэмы с их собственными принципами и смены фундаментальных состояний лирического субъекта, и возвращения лирического субъекта и внутрь индивидуального, и внутрь исторического, и внутрь метафизического времени.

Композиция книги заставляет поставить вопрос о статусе эпитафия (у других стихотворений раздела «Преторианцы» эпитафий нет) – немецкого и итальянского заявления «Я тоже поэт», то есть причисления себя к роду поэтов. Т.М. Горичева и И.И. Плеханова воспринимают это как заглавие; в любом

случае, лучше говорить об этих иноязычных строках не как об эпиграфе, а как о введении в лирический сюжет: что происходит с человеком, когда он оказывается причислен к этому роду. Тем самым можно говорить, что в этих стихах исследуются не только метаморфозы поэта, но и путь поэта, что как раз и позволяет нам выявлять семантику отдельных слов.

Просмотр употребления слова «мягкий» в поэзии Елены Шварц с помощью сплошного поиска по электронным копиям публикаций показал, что это слово применительно к человеку никогда не употребляется в значении нежности или каких-то других свойств замкнутой телесности. Но оно всегда имеет в виду ситуацию походки, мягкости ощущений движения и телесного претерпевания, синестезии телесных чувств в сложной ситуации. Так, в поэме «Поход юродивых на Киев» (1994) как «мягкий хлеб» ощущается путь через болото, то есть неожиданное ощущение юродивого, что он или она может не исполнить своего призвания, и что кто-то другой из юродивых должен пройти путь вместо него или нее. В поэме «Труды и дни монахини Лавинии» (1987) также мягкими оказываются только ноги, в момент экстатического слияния героини с телесностью всех Божьих творений эти францисканские братцы также могут исполнить ее миссию, если ей не удастся выйти из такого экстатического состояния. Нам не удалось найти употребле-

ний, где не имелся бы в виду сюжет а) уязвимости человека, не знающего, когда наступит его или ее конец, б) экстатического переживания своего единства со всем творением, в) передачи другим тварным существам миссии с необходимым для такой передачи смирением.

В таком случае стихотворение должно рассматриваться уже не просто как спор со своим телом или даже изображение инициации поэта. Это не инициация, а причисление к поэтам, к их строю или войску, где различные языки эпиграфа – различные свидетельства такого присоединения. В первых четырех строках человек не может ничего сказать, болезненность такого причисления к поэтам остается, пока не встал на ноги, не оказался на свету. Далее, поэт разделяет со всеми людьми нахождение во тьме телесности, то есть в привычном опыте тела, но при этом мыслит это нахождение и как замысел Бога о прошлом людей (обличение) и как замысел Бога о будущем людей (пророчество). В следующих четырех строках говорится уже не о телесности, не о машине тела, как кажется поначалу, а о машине речи, которая может противоречить смыслу пророчеств, которая может через присоединение к отдельным аффектам или мыслям не выполнять пророческого призвания поэта. Наконец, в последних четырех строках уже и тело не присоединяется к аффектам и мыслям, это тело шамана, которое прошло через всепоглощающую

ночь и при этом не стало игрушкой речевых или символических эффектов.

Заключение

Итак, в стихотворении говорится не только о том, что язык выворачивает поэта наизнанку, делает беззащитным и приносит в жертву, хотя, конечно, язык признается как роковая сила. Елена Шварц говорит не столько о языке, сколько о пути пророка и шамана, хотя, конечно, нити пророчеств для нее существенны. Способность к речи, естественная, это и есть натуральная машина, выражающая чувства и эмоции – и как раз она может оборвать эти нитки, то есть превратить поэта из пророка, из причтенного к особому сословию, просто в человека самовыражения. Натуральная машина – это не просто телесность, как мы ее наблюдаем, а выразившая себя в речи, оставившая след в речи телесность.

В этом смысле поэтика Елены Шварц приближается к проекту постструктурализма, прежде всего Р. Барта, в котором влюбленная речь / речь влюбленного рассматривается как собственная тяга письма, как одна из телесностей, которая может претерпевать свои приключения благодаря полной реализации эффектов такого письма, уже автоматизированных и фатально действующих. Только если постструктурализм рассматривает такое претерпевание лишь в мире текстов, то Шварц говорит о внетекстовых реальностях,

таких как шаманское путешествие, пророчество и парресия – свободная речь, обращающаяся к органам тела.

Предложенная интерпретация позволяет уточнить отношение языческих и христианских мотивов в поэзии Елены Шварц и сюжеты ее более поздних больших поэм. Мы можем относить достижения Елены Шварц уже не к эпохе структурализма с представлением о тотальности языка, но к эпохе постструктурализма, требующей деконструировать конкурирующие формы письма и телесности.

Литература

Барковская, Н.В. Трансформация «петербургского текста» в «маленьких поэмах» Е. Шварц: (к проблеме соотношения модернизма и постмодернизма) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2007. Вып. 10. С. 169–181.

Васякина, О., Оборин Л. Между строк: «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» Елены Шварц // Портал «Полка», 2023. 11 января [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/materials/895> (дата обращения: 01.11.2023).

Горичева, Т.М. «Ткань сердца расстелю Спасителю под ноги...» [о поэзии Елены Шварц] // Грани, 1981. № 120. С. 198–214.

Лепехин, М.А. Поэтика изображения телесности в раннем творчестве Елены Шварц. Выпускная квалификационная работа, 2017

[Электронный ресурс]. URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/206754943> (дата обращения: 01.11.2023).

Плеханова, И.И. Русская поэзия рубежа XX–XXI веков. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2007.

Суханова, С.Ю. Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 134–145.

Шварц, Е. Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника / подготовка текстов А. Шеля, Н. Фаликова, П. Успенский, сост., ст., комм. А. Шеля, П. Успенский. М.: Common Place, 2018.

Штайн, О.А. Представление как визуальный аспект социальной коммуникации // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 4 (12). С. 29–34.

Штайн, О.А. По ту сторону лицевой и изнаночной // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 3. С. 254–259.

References

Barkovskaya, N.V. (2007). Transformatsiya “peterburgskogo teksta” v “malen’kikh poemakh” Ye. Shvarts: (k probleme sootnosheniya modernizma i postmodernizma) [Transformation of the “St. Petersburg text” in the “small poems” of E. Shvarts: (to the problem of the relation-

ship between modernism and postmodernism)]. *Ural’skiy Filologicheskiy Vestnik. Seriya: Russkaya Literatura XX–XXI Vekov: Napravleniya i Techeniya* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Literature of the XX–XXI Centuries: Directions and Trends], 10, 169–181.

Goricheva, T.M. (1981). “Tkan’ serdtsa rasstelyu Spasitelyu pod nogi...” [“I spread the fabric of the heart under the Savior’s feet...”]. *Grani*, 120, 198–214.

Lepekhin, M.A. (2017). *Poetika izobrazheniya telesnosti v rannem tvorchestve Yeleny Shvarts. Vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota*. [Poetics of the depiction of physicality in the early works of Elena Schwartz. Bachelor Thesis]. Retrieved from: URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/206754943> (date of access: 11.01.2023).

Plekhanova, I.I. (2007). *Russkaya poeziya rubezha 20–21 vekov* [Russian poetry at the turn of the 20–21 centuries]. Irkutsk: Irkutsk State University.

Shtayn, O.A. (2009). Predstavleniye kak vizual’nyy aspekt sotsial’noy kommunikatsii [Representation as a visual aspect of social communication]. *Izvestiya Vysshikh Uchebnykh Zavedeniy. Povolzhskiy Region. Gumanitarnyye Nauki* [University Proceedings. Volga region. Humanities], 4 (12), 29–34.

Shtayn, O.A. (2011). Po tu storonu litsevoy i iznanochnoy [Beyond the front and back]. *Vestnik Russkoy Khristianskoy Gumanitarnoy Akademii* [Bulletin of the Russian Christian Academy for Humanities], 12(3), 254–259.

Shvarts, Ye. (2018). *Voysko, Orkestr, Park, Korabl'. Chetyre mashinopisnykh sbornika* [Army, Orchestra, Park, Ship. Four typewritten collections] (A. Shelya, N. Falikova, & P. Uspenskiy, Eds.). Moscow: Common Place.

Sukhanova, S.Yu. (2019). Interpretatsiya orficheskogo syuzheta v tvorchestve Yeleny Shvarts [Interpretation of the orphic plot in the works of Elena Shvarts]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Kul'turologiya*

i Iskusstvovedeniye [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 35, 134–145.

Vasyakina, O., & Oborin L. (2023, January 11). Mezhdud strok: “Elegiya na rentgenovskiy snimok moyego cherepa” Yeleny Shvarts [Between the lines: “Elegy for an X-ray of my skull” by Elena Shvarts] *Polka.academy*. Retrieved from: URL: <https://polka.academy/materials/895> (date of access: 11.01.2023).

Для цитирования: Марков, А.В. Нулевая степень мягкой игрушки: к истолкованию одного стихотворения Елены Шварц // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 1. С. 40–51. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-1-40-51

For citation: Markov, A.V. (2023). The zero degree of a soft toy: interpreting one poem by Elena Shvarts. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (1), 40–51. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-1-40-51

THE ZERO DEGREE OF A SOFT TOY: INTERPRETING ONE POEM BY ELENA SHVARTS

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), Professor, Stoletovs Vladimir State University (Vladimir, Russia); e-mail: markovius@gmail.com

Abstract. The paper examines a poem from Elena Shvarts' first typewritten book, "Da bin ich Dichter / A man has a seam running down his larynx..." which has not received a satisfying explanation in philology. In this poem, the disparate symbols such as toy, darkness, machine, flute express the poet's experience as a prophet breaking free from social ties. This poem is usually understood as a mythologization of the poet's status as a mediator between worlds, but the status of this mythologization appears to be unclear. This paper offers an interpretation of this poem based on the achievements of postphenomenology and continental philosophy in general. In this philosophy, corporeality is brought closer to the intrinsic effects of writing, and the presence of the Other is understood as an exciting affect. These two sides of the understanding of corporeality in postphenomenology are often applied to heterogeneous issues, but bringing these sides together is what enables this poem to be interpreted here. The place of this poem in the book suggests that it does not describe the experience of being a poet, but the experience of being counted among the race of poets. But it is different from initiation: it is not the usual path of initiation, but a parrhesia, a dare to speak. The images of the body and organs receive a consistent interpretation within postphenomenology, while the key image of the "soft toy" also turns out to be connected not with the functions of toys, but with the mythology of the path and the Christian concept of humbling self-sacrifice. In this way, Elena Shvarts depicts not so much the poet's dependence on impersonal structures as the poet's parrhesia, a kind of one dream for two, together with someone to whom the poet can hand over his/her mission in case of death.

Key words: Elena Shvarts, corporeality, Soviet underground, religious poetry, mystical poetry, close reading

