



А. С. СОБЕННИКОВ

Миф о любви в русской литературе и его рецепция А. П. Чеховым

Миф о любви в русской литературе можно определить по Р. Барту как метаязык, как саморефлексию литературы, как коннотативную систему. «Людей интересует в мифе не истинность, а применимость» — писал он*. Литературоцентричный характер русской культуры, возможно, тоже миф, но он был действителен, т.е. «применим», на протяжении длительного исторического времени. В XIX веке именно литература несла информацию о психологии любовного чувства, о гендерных стереотипах, о мужчине и о женщине. В произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. И. Гончарова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого отразились национальные представления о любви, браке, семье. В формировании мифа о любви особое место, конечно же, занимает И. С. Тургенев.

Цель данной статьи — выявить в текстах Тургенева те элементы, которые формировали миф о любви, и то, как Чехов воспринимал миф и трансформировал его.

Тургенев начинал как поэт, и в его лирике можно найти романтические клише неразделенной любви, разлуки, одиночества лирического героя, воспоминания о прежних встречах. Такова элегия «К чему твержу я стих унылый...», послания «К А.С.», «В.Н.Б» и ряд других стихотворений. Переживания любви в них носят условно-литературный характер. Этот первый опыт не прошел бесследно, в той или иной степени он значим для концепции любви у Тургенева в целом и для восприятия этой концепции читателем. Л. Гроссман заметил: «У прозаиков, начавших свою литературную работу стихами, остается навсегда какое-то воспоминание о своей первоначальной творческой работе»**. И речь

* Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 271.

** Гроссман Л. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. Одесса, 1919. С. 31.

здесь идет не только о языке, об элегическом тоне в описании любовного чувства. Образ в поэзии условен по-особому, он не может претендовать на эффект жизнеподобия, на научную точность, на эпическую целостность и завершенность. Но он интуитивен и музыкален.

Перечитывая в начале 1890-х годов Тургенева, Чехов заметил: «Кроме старушки в Базарове, т.е. матери Евгения и вообще матерей, особенно светских барынь, к<ото>рые все, впрочем, похожи одна на другую (мать Лизы, мать Елены), да матери Лаврецкого, бывшей крепостной, да еще простых баб, все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину. Ирина в “Дыме”, Одинцова в “От<цах> и детях”, вообще львицы, жгучие, аппетитные, ненасытные, чего-то ищущие — все они чепуха. <...> Описания природы хороши, но...чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (П 5, 174–175).

В этой характеристике мы находим неприятие тургеневской концепции любви, иронию и, главное, в подтексте — не знание Тургением жизни и женщин («женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью <...> и фальшью»).

Именно Тургенев вывел тот тип молодой девушки, которого до него в жизни не было, но который стал популярным и в жизни, и в литературе во второй половине XIX века. Об этом типе еще Ю. Николаев писал: «Он отнесся к этим красивым и изящным девицам серьезно, без иронии, он увидел в них явление не комическое, а серьезное, и не только серьезное, но героическое, — увидел в них новый тип»*. Но что произошло с этим типом и тургеневской концепцией любви к концу века?

В тургеневской концепции любви есть ключевое понятие — нравственный долг. Суть человеческой жизни и судьбы — в выполнении нравственного долга, который оставляет мужчину и женщину после разлуки или смерти любимого человека в одиночестве. Так, одинока Елена после смерти Инсарова, одинок герой повести «Фауст», одинок Володя в повести «Первая любовь», Лаврецкий в «Дворянском гнезде», Санин в «Вешних водах». «Нравственный долг», конечно же, не сводится автором к чувству верности любимому человеку. Это понятие в философско-антропологическом значении означает прежде всего верность собственному «Я», воспоминания становятся у Тургенева аксиологическим центром личности.

Счастье у Тургенева возможно, но это «несколько счастливых мгновений», которые не повторяются. У Тургенева мужские переживания любви,

* Николаев Ю. Тургенев. Критический этюд. М., 1894. С. 117.

как правило, относятся к одному психотипу — романтика, и во многом они автобиографичны. Нет многообразия и в сфере женских психотипов: «львицы» — это женщины, в которых подчеркивается чувственное начало, женщины-хищницы*, а «девицы» — асексуальны. В соответствии с романтической традицией в них подчеркивается «чужое» для мужчины, тайна, загадка. Но эта тайна — далека от телесного, она связана или с инаковостью идеологической (Лиза в «Дворянском гнезде») или с инаковостью культурно-бытовой и эстетической (Вера в «Фаусте»). В любом случае любовь в художественном мире Тургенева — чувство исключительное, высокое, «невыразимое», и трагическое. Герой романа «Рудин» говорит: «Любовь! — в ней всё тайна! <...> как она приходит, как она развивается, как исчезает»**. Слово героя открывает читателю суть мифа.

Сказанное не означает, что у Тургенева нет психологии любовного чувства, знания гендерных отличий мужчины и женщины; они есть, но в центре — аксиология, а не психология. В так называемой «тургеневской девушке» есть черты Татьяны Лариной: естественность, простота, достоинство, она тоже «русская душой»***. У Тургенева есть, конечно, и счастливая любовь, но она дана персонажам второго плана, не способным «выйти из круга готовых норм»****.

В тургеневском варианте мифа о любви читатель, как правило, погружался в атмосферу воспоминаний о «счастлимом мгновении». Об этом мгновении напоминали засохший цветок гераниума в «Асе», засохший цветок и гранатовый крестик в «Вешних водах», первая строка стихотворения «Как хороши, как свежи были розы». Тургеневский хронотоп тоже содержал элементы давно прошедшего времени. Это мог быть старый дом дворянской усадьбы, скамейки и аллеи в саду; в доме была библиотека, в библиотеке — старые книги и потемневшие портреты*****. И главное — были тайные силы, «на ко-

* У Чехова к этому типу может быть отнесена героиня «Ариадны» (Одесская М. М. Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ, 2011. С. 387).

** Тургенев И. С. Рудин // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 250.

*** В. Набоков в своих лекциях писал об этом типе с иронией: «Тургеневские девушки обычно резво вскакивают с постелей, облачаются в кринолины, обрызгивают лицо холодной водой и свежие, как розы, выпархивают в сад, где и происходят неизбежные встречи под сенью беседки» (Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 140).

**** Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. С. 85.

***** Л. Гроссман отметил любовь Тургенева к старинным вещам, портретам, «живописность» как приметку стиля (см.: Гроссман Л. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. Одесса, 1919. С. 4).

торых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу»*. Повествователь у Тургенева психологически субъективен, в субъективности выявляется его экзистенциальный и бытовой опыт. В. М. Маркович отмечал: «В определенные моменты повествование здесь получает эмоционально-оценочную окраску — элегическую, патетическую, ироническую и др.»**.

Скепсис Чехова по отношению к тургеневскому мифу о любви и способах его презентации мы находим уже в раннем творчестве. Ситуация *rendez-vous* обыгрывается во многих юморесках и сценках Антоши Чехонте***. Так, в юмореске «Свидание хотя и состоялось, но...» (1882) герой выпил шесть бутылок пива и не узнал девушку. Ирония автора обращена к сфере читательского сознания, в кругозоре которого могли быть романы и повести И. С. Тургенева, статья Н. Г. Чернышевского «Русский человек на *rendez-vous*», а также произведения массовой литературы: «Встретили его все атрибуты любовного *rendez-vous*: и шепот листьев, и песнь соловья, и... даже задумчивая, белеющая во мраке “она”» (1, 176). Уже в другом рассказе «Пропащее дело (водевильное происшествие)» (1882) рассказчик говорит: «Погода была чудесная, но не до погоды мне было. Я не слушал даже певшего над нашими головами соловья, несмотря на то, что соловья обязательно слушать на всяком мало-мальски порядочном *rendez-vous*» (1, 202).

Пение соловья у молодого писателя становится постоянным стереотипом любовно-сентиментального дискурса. Вспомним, что в романе Тургенева «Дворянское гнездо» зарождение любовного чувства в душе героя тоже сопровождалось пением соловья: «широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая, песнь соловья»****. Соловей поет в «Асе»: «Я прошел мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье»*****. Таким же стереотипом молодой писатель считал многочисленные в русской литературе проводы и рас-

* Тургенев И. С. Фауст // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 98.

** Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. С. 9.

*** О ситуации *rendez-vous* в чеховских произведениях см.: Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. СПб., 2007. С. 244–263; Одесская М. М. Чехов и проблема идеала. М.: Изд-во РГГУ, 2011. С. 337–340; Сёмкин А. Д. Красота мира как «неумелая декорация», или еще один «русский человек на *rendez-vous*» (рассказ «Верочка») // Мир Чехова: звук, запах, цвет. Симферополь, 2008. С. 50–66 и др.

**** Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 102.

***** Тургенев И. С. Ася // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 192.

ставания влюбленных. В рассказе «Жених» (1883) молодой человек провожает на вокзале девушку: «Прощай! Я так несчастлив! Ты оставляешь меня на целую неделю! Для любящего сердца ведь это целая вечность!» (2, 75). Далее он просит передать приятелю 25 рублей и требует расписку. Тем самым романтически-высокое, сакральное «Прощай!» профанируется и снижается. В «Каникулярных работах институтки Наденьки N» читаем: «Было много мужчин, но мы, девицы, держали себя в стороне и не обращали на них никакого внимания» И далее следует пространное описание природы, которое «похищено из “Затишья” Тургенева» (1, 25).

Тургеневские калитка, сад, свидание, клятвы и поцелуи переводятся Чеховым в иронический модус повествования и в рассказе «Любовь» (1886). Повествование ведется от первого лица: «Насколько я теперь понимаю, в этом rendez-vous я был не сутью, а только деталью. Сашу не столько занимал он, сколько романтичность свидания, его таинственность, поцелуи, молчание угрюмых деревьев, мои клятвы...» (5, 88). Сюжетная ситуация первого любовного свидания становится у Чехова знаком традиции культурно-бытовой и литературной одновременно. То, что было у Тургенева интимно-личностным, бытийным, лирическим, переводится у Чехова в план общего, бытового, прозаического. Если у Тургенева психологический анализ направлен в сферу «Я» героини, то у Чехова говорится о женской психологии в целом («Женщины не любят романов наполовину», «любящие женщины всегда ослеплены любовью и никогда не знают жизни»). По наблюдению рассказчика, женщины прагматичнее мужчин: «Ее сильно интересовал вопрос, где будет ее комната, какие обои будут в этой комнате, зачем у меня пианино, а не рояль и т.д.» (5, 89).

Наблюдения рассказчика выдержаны в духе гендерной психологии. Современник Чехова П. Е. Астафьев писал: «Конкретность и практичность — вот, как мы видели, две наиболее бесспорные и общепризнанные характеристичные черты специфически-женского мышления»*. Герой Чехова, влюбившийся в «девятнадцатилетнюю девочку» с «маленьким лобиком», прощает ей все. «Мотивы такого всепрощения сидят в моей любви к Саше, а где мотивы самой любви — право, не знаю», — говорит он (5, 91). При такой постановке вопроса вряд ли можно говорить о концепции любви, так как «концепция» подразумевает то или иное «решение вопроса». Сказанное не означает, что у Чехова нет молодых девушек в духе Тургенева. «Княжна Маруся (“Цветы запоздалые”), молоденькая кузина-провинциалка (“В ландо”), молодая дачница

* Астафьев П. Е. Психический мир женщины, его особенности, превосходства и недостатки. М., 1881. С. 71.

из одноименного рассказа, являются отображением типа тургеневской девушки, воплощенного в жизни, и не могут расцениваться ни как подражание, ни как пародия или что-либо иное»*.

Вместе с тем тема любви — одна из констант художественного мира Чехова. Она лежит в основе сюжета многих «серьезных», не юмористических, произведений писателя: «Учитель словесности» (1889), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Три года» (1895), «О любви» (1898), «Дама с собачкой» (1899) и др. В рассказе «Любовь», на наш взгляд, дана психологическая матрица любовного чувства. Однако в других произведениях эта матрица явлена в индивидуальном проявлении любви, основой которого становится характер. «Все зависит от индивидуальности каждого отдельного случая», — писал Чехов (П 2, 42). В тургеневском мифе о любви все частные случаи возводятся к общему закону «судьбы», у Чехова — по-иному. Любовь — иррациональна, но она проявляется в сфере *человеческого*. И чувства героя, его поведение, решения, которые он принимает, становятся проявлением бытийного, формирующего его Я.

Ситуация «Любви», когда умный мужчина полюбил недалекую, глупую женщину, тоже индивидуализируется. В рассказе «Учитель словесности» состояние влюбленного Никитина напоминает состояние рассказчика в «Любви», где герой «приходит в умиление и даже восторг» от всего, что делает любимая женщина. В «Учителе словесности» об этом состоянии вначале говорит повествователь: «Никитину с тех пор, как он влюбился в Манюсю, все нравилось у Шелестовых: и дом, и сад при доме, и вечерний чай, и плетеные стулья, и старая нянька, и даже слово “хамство”, которое любил часто произносить старик» (8, 313). Потом сам герой восхищается: «Ну, дом! — думал Никитин, переходя через улицу. — Дом, в котором стонут одни только египетские голуби, да и те потому, что иначе не умеют выражать своей радости!» (8, 318).

Далее любовный нарратив усложняется дневниковой формой: «Я вспомнил первые встречи, наши поездки за город, объяснение в любви и погоду, которая, как нарочно, все лето была дивно хороша; и то счастье, которое когда-то на Неглинном представлялось мне возможным только в романах и повестях, теперь я испытывал на самом деле, казалось, брал его руками» (8, 324). В этой записи содержится код русской любовной повести и любовного романа (первые встречи, поездки, объяснения), то, что вошло затем в миф о любви. В психологии есть термин «эффект солнечной короны»: даже недостатки любимого

* Ушакова Е. Тургенев и ранние рассказы Чехова (1880–1886) // Молодые тургеневеды о Тургеневе. М.: Экон-Информ, 2006. С. 134.

становятся достоинствами. Так и Никитин «глядел... на ее тонкий профиль, на цилиндр, который вовсе не шел к ней и делал ее старше, чем она была, глядел с радостью, с умилением, с восторгом» (8, 310). Но когда очарование любви проходит, тон записей в дневнике меняется: герой оценивает свой образ жизни в браке как пошлость, и ему хочется бежать из дома. Таким образом Чехов демонстрирует нежизненность, односторонность, иллюзорность мифа.

В свете деконструкции тургеневского варианта мифа о любви особого внимания заслуживает повесть «Рассказ неизвестного человека». Зинаида Фёдоровна Красновская увидела в Орлове «идейного человека», и ушла к нему от мужа, чтобы начать новую жизнь. Здесь мы видим женский вариант «эффекта солнечной короны». Героиня влюбляется в собственный образ, навеянный романами и повестями Тургенева. М. Л. Семанова писала: «Зинаида Фёдоровна в “Рассказе неизвестного человека” близка тургеневским героиням своими исканиями, чистотой намерений, искренностью и силой чувства. Как Наталья, Елена, Марианна, она хочет жить во имя высокого идеала, жаждет деятельного добра, готова следовать за своим “избранником” “на край света”»*.

На самом деле Орлов эгоцентрик, для него нет ничего святого, он ко всему относится с иронией. Лирико-драматический пафос романа Тургенева им пародируется: «Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиною на край света и служила бы его идее. <...> Я не тургеневский герой, и если мне когда-нибудь понадобится освободить Болгарию, то я не понуждаюсь в дамском обществе», — говорит он (8, 156–157).

Тургеневская ситуация «идейной» любви в повести удваивается: после признания Владимира Ивановича в том, что он не лакей, героиня уже в нем видит «необыкновенного человека». Но герою, больному чахоткой, хочется просто жить, любить, быть любимым. Психологический анализ автора направлен в сферу бессознательного. В гендерной психологии есть понятие мужской и женской роли, в мужской роли есть «норма твердости»**.

Герой интуитивно чувствует, что женщина не может полюбить утомившегося человека, и о перемене, произошедшей с ним, он «не обмолвился ни одним словом» (8, 201). Между тем герой Чехова одинок, болен, не уверен в себе, и женщина тоже интуитивно улавливает это состояние, и с ней происходит перемена: «После того, как я застал ее в слезах, она стала относиться ко мне как-то слегка, подчас небрежно, даже с иронией» (8, 203).

* Семанова М. Л. Чехов — художник. М.: Просвещение, 1976. С. 128.

** Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения. СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. С. 173.

В тексте есть толстовское слово «путаница», им определяется чужеземный пейзаж, но его можно отнести и к отношениям героев, и к поиску ими смысла жизни. Зинаида Фёдоровна, родив дочь, умирает, а Владимир Иванович находит смысл жизни в ребенке: «Я любил эту девочку безумно. В ней я видел продолжение своей жизни, и мне не то чтобы казалось, а я чувствовал, почти веровал, что когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках, которые так любовно глядят меня по лицу и обнимают мою шею» (8, 209). Тургеневские «тайные силы» преобразуются у Чехова в социокультурные и психологические причины, объясняющие «идеальному читателю» начало, середину и конец любви Владимира Ивановича.

В финале повести сталкиваются две позиции: Орлова и героя Чехова. Орлов говорит: «В природе и в человеческой среде ничто не творится так себе. Все обоснованно и необходимо». Владимир Иванович возражает: «Хочется делать историю» (8, 213). Историческому детерминизму противопоставляется личное усилие, «я» как волевое начало.

Тургеневский текст представлен в повести Чехова не только романом «Накануне». «Причем тут Тургенев, не понимаю, — сказал тихо Грузин и пожал плечами. — А помните, Жоржинька, как он в “Трех встречах” идет поздно вечером где-то в Италии и вдруг слышит: *Vieni pensando a me segretamente!* — запел Грузин. — Хорошо!» (8, 157). В повести Тургенева речь идет о женской красоте, обаянии, тайне страсти. Ничего этого нет в семейной жизни чеховского персонажа, погруженного в быт. В этом случае в тургеневском мифе о любви открывается некий ценностный смысл и для персонажа, и для нарратора, и для автора.

Наиболее показателен в этом плане рассказ Чехова «Дом с мезонином». К тургеневскому мифу о любви отсылает уже экспозиция рассказа, где доминируют мотивы старости и запустения (герой жил в «старом барском доме», «что-то гудело в старых аммосовских печах», в липовой аллее тоже «запустение и старость», «пела иволга, должно быть, тоже старушка» (9, 175). Но кроме «распада дворянских гнезд, волновавших русских художников от Тургенева до Бунина» в рассказе Чехова есть еще одна тургеневская проблема — судьбы*.

Как и молодые героини Тургенева, Женя видит в художнике, который старше ее, учителя жизни. Чем-то неуловимым она напоминает Лизу Калитину: внешностью, религиозностью, верой в чудо.

* Егоров Б. Ф. Структура рассказа «Дом с мезонином» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 267.

С художником она «говорила о Боге, о вечной жизни, о чудесном». Она любит молиться вместе с мамой. Конфликт художника с Лидой носит не столько идеологический характер, сколько психологический. Причем, первое впечатление было вполне приятным («мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы»). Но «милое лицо» героини в данном случае объясняется субъективным восприятием художника, очарованного контрастом старости и юности. Антитеза «милому», «родному», «очень знакомому» — «маленький упрямый рот», «строгое выражение». Эти детали-маркеры и выражают деспотический характер Лиды, в них вся правда о героине. А такая деталь, как чтение газет, напоминает читателю, что перед ним современная, передовая, эмансипированная девушка.

Сюжет строится на психологических парадоксах. Художник любит младшую сестру, та зависит от старшей, но художник делает все, чтобы Лида стала его врагом, а не другом. Судьба в данном случае выступает не в виде античной мойры или «божьей власти», как считали Лиза Калитина у Тургенева и Женя Волчанинова у Чехова; она принимает форму бытового конфликта, психологической несовместимости. В аспекте гендерной психологии «тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом», возможно, невзлюбила художника потому, что он выбрал сестру, а не ее. Лида привыкла доминировать, в терминологии К. Г. Юнга у нее мужская душа — Анимус. М. Л. Семанова отметила стремление Лиды к власти: «Лида приказывает работнику, вызывает не только уважение, но и чувство страха у матери, сестры; она *требу*ет, чтобы Мисюсь рассталась с художником, добивается того, чтоб “прокатили” Балагина»*.

Примечательно, что Лида рассказывает художнику и Белокурову о погорельцах «не глядя на нас». На языке мимики и жестов «не глядя» означает «пассивное доминирование»**. Художник не хочет и не может принять доминирование женщины, гендерная роль заставляет его сопротивляться. Поэтому между Лидой и художником невозможна близость. Женя при первой встрече с художником «с удивлением посмотрела» на него, позже при встречах «с оживлением, глядя мне в лицо своими большими глазами, рассказывала о том, что случилось», в саду «когда она спрашивала о чем-нибудь, то заходила вперед, чтобы видеть мое лицо». Характер взгляда, желание видеть лицо при разговоре — все это знаки, хорошо известные в психологии; они говорят о подлинной заинтересованности женщины мужчиной. Сближение происходит спонтанно, когда персонажи рассматривают фотографии в альбоме:

* Семанова М. Л. Чехов — художник. М.: Просвещение, 1976. С. 140.

** Пронников В. А. Язык мимики и жестов. М.: Стелс, 2001. С. 109.

«...и в это время по-детски касалась меня своим плечом, и я близко видел ее слабую, неразвитую грудь, тонкие плечи, косу и худенькое тело, туго стянутое поясом» (С. 9, 177).

Мисюсь привлекает жизненный опыт, интеллект, социальный статус, известность художника. Отец Лиды и Жени давно умер, и младшей сестре нужен Отец в терминологии Фрейда. Женя и мать живут в системе традиционных ценностей (церковь, дом, семья) и гендерных стереотипов. Мать говорит о старшей дочери: «Ведь ей уже двадцать четвертый год, пора о себе серьезно подумать. Этак за книжками и аптечками и не увидишь, как жизнь пройдет... Замуж нужно» (9, 181). В терминах психоанализа эмансипированная Лида подавляет в себе Ребенка, и берет на себя в семье роль Родителя*. Таким образом, «тайные силы» Тургенева заменяются у Чехова трансакцией: Родитель (Лида) наказывает Ребенка (Мисюсь) за неправильный выбор.

Какой вывод мы можем сделать? Деконструкция тургеневского мифа о любви в прозе Чехова возможна и в ироническом модусе повествования, и в лирико-драматическом. Но в любом случае литературоцентричной аксиологии Чехов противопоставляет «понимание того, о чем пишешь», интуицию художника о *мужском* и *женском* поведении. Можно и так сказать, что миф о любви в русской культуре с его мифологемами одиночества, тайны, духовной, а не телесной близости, «тайных сил» поверяется научным знанием в совокупности с интуицией художника.



* Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Мн.: ООО «Попурри», 1998. С. 21–29.