

Научная статья

УДК 82-14, 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/78/6

## **Маскулинное лирическое «я» в поэзии Марии Евгеньевны Лёвберг**

**Вероника Борисовна Зусева-Озкан**

Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук  
Москва, Россия

v.zuseva.ozkan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

### *Аннотация*

Статья вводит в научный оборот поэзию забытого автора Серебряного века – Марии Лёвберг, которая всегда писала стихи от мужского лица. Анализируются особенности конструирования лирического субъекта и лирического мира в поэзии Лёвберг – как в единственной книге стихов «Лукавый странник» (1915), так и в стихах, разбросанных по журналам и альманахам, а также в никогда не публиковавшихся текстах – в соотношении с проблемой конструирования гендера в модернистской литературе вообще. Утверждается, что поразительная приверженность М. Е. Лёвберг маскулинному лирическому субъекту и, в частности, маске рыцаря, воина (т. е. архетипической мужской роли в патриархатной культуре) объясняется ее попыткой обрести творческую субъектность в рамках маскулинного гендерного порядка модернизма.

### *Ключевые слова*

маскулинность, фемининность, модернизм, гендерный порядок, поэтическая маска

### *Благодарности*

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН

### *Для цитирования*

Зусева-Озкан В. Б. Маскулинное лирическое «я» в поэзии Марии Евгеньевны Лёвберг // Сибирский филологический журнал. 2022. № 1. С. 73–90. DOI 10.17223/18137083/78/6

## **The masculine “I” in the poetry of Mariya Levberg**

**Veronika B. Zuseva-Özkan**

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation

v.zuseva.ozkan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

### *Abstract*

The paper introduces the poetry of a forgotten author of the Silver Age – Mariya Levberg, whose poetical texts always feature the masculine “I”. The peculiarities of constructing the lyrical subject and the lyrical world in Levberg’s poetry are analyzed in relation to the prob-

© Зусева-Озкан В. Б., 2022

ISSN 1813-7083  
Сибирский филологический журнал. 2022. № 1. С. 73–90  
Siberian Journal of Philology, 2022, no. 1, pp. 73–90

lem of constructing gender in Modernist literature in general. The formation of Levberg's "poetical transvestism" and conscious movement towards poetry and a lyrical subject, with aesthetic effect achieved due to the nuances of the play of "masks" and gender roles, is described. The lyrical subject of "Sly wanderer" evolves from a young man longing for a higher world to the hero-lover seeking to escape from this melancholy into a refined pastime, then to a knight looking for his Holy Grail and, finally, to the monk consecrated to the service of God. However, a fundamental characteristic of this book of poems and its lyrical subject is the incompleteness and non-finality of any choice and any incarnation, their dialectical transformations, and the ambivalence of any emotion. At the same time, the most frequent and pronounced among the variations of the lyrical subject's masks is that of the knight appearing also in other poems of Levberg. The roles of the knight and the poet prove to be intrinsically linked in her texts. Levberg's remarkable commitment to the masculine lyrical "I" and, particularly, to the mask of the knight, of the warrior stems from her attempt to obtain the creator's agency in the frame of the masculine gender order of Modernism.

*Keywords*

masculinity, femininity, Modernism, gender order, poetic persona

*Acknowledgements*

The study was funded by a grant of the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100) at IWL RAS

*For citation*

Zuseva-Özkan V. B. The masculine "I" in the poetry of Mariya Levberg. *Siberian Journal of Philology*, 2022, no. 1, pp. 73–90. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/78/6

Имя Марии Евгеньевны Лёвберг (1892–1934) сегодня мало известно<sup>1</sup> и в основном звучит в контексте ее отношений с М. Горьким [Семашкина, 2014] и Н. С. Гумилевым [Шубинский, 2014, с. 442]. Лишь несколько ее стихотворений воспроизведено в томе «101 поэтесса Серебряного века» [2000, с. 122–124]. А ведь ее считали большим талантом такие мэтры, как А. А. Блок, Н. С. Гумилев, М. Горький, Е. И. Замятин, А. М. Ремизов. Помимо стихов, Лёвберг написала ряд пьес («Камни смерти» (1915); «Шпага кавалера» (1916); «Дантон» (1919), поставлена в БДТ в том же году; «Жанна д'Арк» (1920); «Актер» (1926); «Монтана» (1928); «Победитель»), выступала и как прозаик. Однако ее произведения, по сути неоромантические – как ни старалась она попасть «в тон» эпохе, – в основном не могли преодолеть цензурных преград, так что, в конечном счете, Лёвберг оказалась практически забыта. Эта статья ставит целью ввести в научный оборот лирику незаурядного автора.

Наиболее бросающаяся в глаза особенность поэзии Марии Евгеньевны Лёвберг состоит в том, что она написана от мужского лица. Как известно, в эпоху модернизма эксперименты с «гендерными перевертышами», в том числе в облас-

---

<sup>1</sup> Даже даты ее рождения и смерти не вполне точно установлены. В словаре «Русские писатели», где содержится наиболее подробная справка о писательнице, они указаны так: «19.3.1894, Рига – 12(?)9.1934, Ленинград» [Кушлина, 1994]. Однако обе сомнительны. Родилась М. Е. Лёвберг 19 марта, но, скорее всего, в 1892 г., как свидетельствуют ранние документы, в частности автобиографическая анкета 1915 г. (РГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 89). Та же дата – 19 марта 1892 г., что еще важнее, указана в студенческих бумагах Лёвберг (ЦГИА СПб. Ф. 113. Оп. 2. Ед. хр. 1051). Что касается даты смерти, то, по-видимому, правильной является дата 8 сентября 1934 г.: в альбоме В. А. Сутугиной, секретаря издательства «Всемирная литература», с которым сотрудничала Лёвберг, рядом с автографом ее стихотворения владелицей альбома наклеена газетная вырезка с некрологом писательницы и пометой карандашом: «8/IX-34» (РО ИРЛИ. Ф. 720. № 120. Л. 41 об.).

ти лирики, велись целым рядом авторов-женщин, в первую очередь З. Н. Гиппиус и П. С. Соловьевой (Allegro). Стихи такого рода есть у М. С. Шагинян, В. М. Инбер, Л. М. Рейснер, ряда других авторов. Однако, как правило, они пользовались мужской маской более или менее последовательно, но неисключительно, тогда как у Лёвберг лирический субъект *исключительно* маскулинен. Кроме того, это не просто мужской лирический субъект: он часто получает определенный облик – облик рыцаря. Н. С. Гумилев в одном из «Писем о русской поэзии», в целом весьма доброжелательно рецензируя книгу стихов Лёвберг «Лукавый странник» (1915), писал: «Стихи Марии Лёвберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом...» [Гумилев, 2006, с. 184]. Действительно, это модернистское клише – которым, кстати, не пренебрегал ни сам Гумилев, ни Блок, – но только для поэтов-мужчин, тогда как для автора-женщины такая саморепрезентация, тем более постоянная (еще в 1928 г., когда Лёвберг пишет стихотворение «Монолог», она является для нее актуальной), по нашему мнению, необычна.

Мы постараемся проанализировать особенности конструирования лирического субъекта и лирического мира в поэзии М. Е. Лёвберг, соотнеся их с проблемой конструирования гендера в модернистской литературе вообще.

Первое известное нам стихотворение Лёвберг – от женского лица (единственное в ее сохранившемся наследии). Написанное в 6-м классе, в 1908 г., оно было подарено преподавателю немецкого языка в гимназии кн. Оболенской, где училась Лёвберг, Федору Федоровичу Фидлеру – живейшему участнику литературной жизни Петербурга и автору знаменитого дневника. На его страницах он вспоминал о Лёвберг: «На выпускном экзамене она получила у меня пятерку. Она была одной из самых болтливых моих учениц (не переставая, болтала со своей соседкой Вольф; их называли Макс и Мориц). Однажды она воспела меня в стихотворении, написанном по-русски»<sup>2</sup>. Это стихотворение сохранилось в РГАЛИ (Ф. 1346. Оп. 1. Ед. хр. 214):

Бывают мгновенья печали и скуки,  
Бывают мгновенья восторга и слез;  
Порой от тоски опускаются руки,  
Порой меня манят волшебные звуки  
В далекое царство пурпуровых роз.

<...>

Когда серебристым ручьем вдохновенья  
Душа освежается, сбросив покой,  
Когда начинаю любить я волненье,  
Когда превращаются в счастье мученья, –  
Тогда я светла становлюся душой.

Мне к Вам, незнакомому, с радостью ясной,  
Так хочется в эти часы подойти...  
Поэт Ваш любимый, живой и прекрасный<sup>3</sup>,  
Помог мне прекрасное в жизни найти  
Своей задушевностью, милой и властной.

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 77–78.

<sup>3</sup> Помета рукой Фидлера: «Гейне».

И Вы помогли... То, о чем я мечтаю,  
В чем тайно мерцают лучи красоты,  
Чего я так страстно, так живо желаю,  
Чем небо сияет, чем дышат цветы,  
Всё это, мне кажется, знаете Вы. <...>

Еще полудетское, носящее отпечаток «институтской» восторженности и сильно затянутае, стихотворение «выбалтывает» то, что в дальнейшем исключается Лёвберг из поэзии, но остается важными для нее «жизненными» темами. Во-первых, это отношение к поэзии, вообще к литературе, авторству как к главному делу жизни, искупающему ее горести и трудности вдохновением (ср. в письмах М. Горькому: «Среди книг должны быть – значит, будут – мои книги»<sup>4</sup> [Семашкина, 2014, с. 532]; «Физических сил не очень много. Времени – еще меньше. <...> А писать хочется. Знаю, в этом смысл жизни»<sup>5</sup> [Там же, с. 536]; «...без писания жизнь для меня бессмысленна; в этом отношении я маниак»<sup>6</sup> [Там же, с. 539] и пр.), а во-вторых, поиск литературного покровительства (позднее эта роль передавалась Лёвберг Блоку и Горькому). Подписано стихотворение «Макса Лёвберг» – ср. с воспоминанием Фидлера о «болтливости» гимназистки Лёвберг, из-за которой ее прозвали по имени озорника Макса из популярнейшей книги Вильгельма Буша.

Это шутовское прозвище дает своего рода импульс к рефлексии поэтом своего творческого лица: дело в том, что дебютное стихотворение Лёвберг, опубликованное в «Неделе “Современного слова”» 16 мая 1913 г., подписано «Макс. Лёвберг» (а в оглавлении указано: «“К Пьеретте” Макс. Лёвберга»), т. е. автор принимает мужской псевдоним, производный от прозвища. «Переходный» характер этого стихотворения проявляется еще и в том, что основная его часть написана от лица маскулинного лирического героя. Но принципиально важно, во-первых, что его речь заключена в кавычки, а обрамляющая речь принадлежит неопределенному субъекту, а во-вторых, что пока это чисто «масочный» герой – Пьеро из столь любимых в Серебряном веке стилизаций на тему комедии дель арте:

«О, Пьеретта, я прошу так мало:  
Из ночей веселых карнавала  
Подарите мне всего одну!

К вашей нежной ручке я прильну...  
Я так верен... Я не обману...  
Не идите больше к Арлекину!

Я, Пьеретта, домино накинута,  
Я на щеки наложу кармину,  
Чтоб со мной не стыдно было вам...

Этот смех – ответ моим мольбам?  
О, Пьеретта, я вам жизнь отдам!»

Но все знают верно сказку эту:  
Арлекин умчал с собой Пьеретту

---

<sup>4</sup> Из письма от мая 1919 г.

<sup>5</sup> Из письма 7 мая 1927 г.

<sup>6</sup> Из письма от 7 марта 1929 г.

И, объят тоской, Пьеро рыдал.  
Он рыдал до самого рассвета.

– А потом был снова карнавал!<sup>7</sup>

Условность, театральность мира и лирического субъекта здесь очевидны; главное свойство воспроизводимого в тексте события – ухода Пьеретты от грустного Пьеро к веселому Арлекину – это его повторяемость, цикличность, подчеркиваемая последней, отдельной, строкой и переводящая страдания Пьеро в условный регистр традиционного сюжета театрального представления.

В дальнейшем «поэтический трансвестизм» [Эконен, 2011, с. 128] Лёвберг окончательно закрепляется, и уже не только отдельные фрагменты поэтического текста оказываются даны от мужского лица, но весь текст в целом. При этом, с одной стороны, автор отказывается от чисто мужского псевдонима «Макс. Лёвберг» и подписывается то как «М. Лёвберг», т. е. двусмысленно в отношении указания на пол автора, то как «Мария Лёвберг» – даже в этой подписи содержится гендерная двойственность женского имени и фамилии с мужским окончанием. С другой же стороны, лирический субъект теряет свою условность, конвенциональность; даже облакаясь в рыцарские латы, он не становится сугубо «масочным», так как и в этих стихотворениях продолжают развиваться темы и мотивы, характерные для творчества Лёвберг в целом, для нее экзистенциальные, а не условно-ролевые. Маскулинная лирика Лёвберг не «ролевая» еще и потому, что роль и спектакль временны, а у этого поэта мужскому лирическому субъекту не поставлено временного, хронологического предела, так что за пределами «сцены» и «роли» не оказывается ничего. Иначе говоря, мы можем констатировать сознательное движение в сторону такой поэзии и такого лирического субъекта, где эстетический эффект достигается за счет тонкости игры «масками» и гендерными ролями, для чего читатель должен знать, что автор – женщина. Примечательно также, что мужской субъект речи у Лёвберг часто обращается к «ней» – женскому субъекту, возлюбленной или, во всяком случае, подруге, связанной с ним непростыми отношениями – при том, что жизненно-лесбийскую подоплеку (которая почти неизменно привлекается в связи с трактовкой поэзии П. С. Соловьевой и часто – в связи с поэзией З. Н. Гиппиус) здесь следует исключить, ибо всё, что известно о жизни писательницы, не поддерживает эту версию.

Итак, рассмотрим книгу стихов «Лукавый странник» [1915] как эстетическое единство в интересующем нас аспекте и попробуем очертить ее лирический сюжет, ибо, по нашему мнению, в этой книге, в полном соответствии с эстетическими идеями модернизма, развивается единый сюжет, определяемый «развертыванием рефлексии лирического “я”, направленным к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» [Малкина, 2008, с. 115]. Для характеристики этого сюжета необходимо в первую очередь учитывать взаимосвязь хронотопа и ситуации с субъектной структурой, поскольку лирический сюжет разворачивается в пространстве и времени книги стихов «при помощи мотивов как предикатов темы от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой» [Там же].

Основной тон книги задает эпиграф из стихотворения И. Ф. Анненского «Свечку внесли» с его представлением о коренной двойственности мироздания

---

<sup>7</sup> Макс. Левберг. К Пьеретте // Неделя «Современного слова». 1913. 6 мая. № 265. С. 2260.

(«Тут же возле иная среда, / Где живем мы совсем по-другому...»). По мнению Р. Тименчика, в этот период «эпиграфы из Анненского начинают брать дебютанты, еще не научившиеся воспроизводить стилистику Анненского, пусть даже в самом подражательном виде. Так происходит с Марией Лёвберг...» [Тименчик, 2017, с. 114]. Однако, как нам представляется, Лёвберг и не ставит задачу воспроизвести его стилистику – принципиальным является стремление, с одной стороны, создать ощущение двоemiрия, а с другой – меланхоличности, Анненскому высоко свойственной и отчасти характерной и для этой книги Лёвберг.

Основу лирического сюжета составляет диалектика «грусти» и «лукавства», заданная уже в первом стихотворении «Из детских лет», которое открывает первый из трех разделов – «Признания» – и которое, видимо, косвенно дало название всей книге:

Ты хочешь знать, почему я  
Так грустен и так лукав?  
Голубка, я с детства тоскую,  
Сон наяву увидав...  
<...>  
Я грустный стал и лукавый,  
Голубка моя, с тех пор  
[Лёвберг, 1915, с. 5–6]<sup>8</sup>.

Присутствующие здесь темы «сна наяву» и иного мира (где живут сверхъестественные существа, тоже только «притворяющиеся», что им «весело») характерны для всей книги стихов, но если в начале этот иной мир связывается скорее со сферой легенд и смутных романтических мечтаний, то в конце приобретает отчетливо христианские очертания, которые, как мы покажем далее, не спасают лирического субъекта от сомнений и не ставят точку в его поисках. Отметим также типичную для Лёвберг форму стихотворения в виде обращенной к другому (как правило – другой) речи. Заданные линии – содержательные и формальные – продолжают в следующем стихотворении, «В кафэ»:

<...> Вот, я плачу о мягкой улыбке,  
Я ищу чьей-то нежной руки,  
Я стыжусь моей детской тоски.  
  
Но бессильных и робких желаний  
Торопливая тает волна.  
А я молод. И скоро весна.  
  
Что же делать? В покорном молчаньи  
Буду снова я ждать темноты...  
Ведь меня разлюбили мечты  
(с. 7).

В обоих стихотворениях лирический герой не имеет ярко выраженных, «ролевых» черт. В первом он причастен сверхъестественному – пусть и как случайный гость, во втором весь принадлежит этому миру и лишь предается неясной тоске по чему-то высшему; не случайно стихотворение как бы поделено на две части,

---

<sup>8</sup> Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием страниц.

и в первой, верлибрической, с диалогической вставкой, лирический субъект высказывает свое отвращение к обыденности:

Мы вдвоем в парижском кафэ,  
Смеемся, болтаем.  
И вдруг этот странный вопрос:  
«Почему Вы не поднимаете глаз,  
Дорогой мой?»

Что же мне делать теперь?  
Прогнать эту женщину?  
Лечь на диван  
И молиться о сне?

(с. 7) –

а вторая, полная мечтаний, написана регулярным метром (3-ст. анапест). Хроно-топ «Лукавого странника», таким образом, двоится, «иной мир» находится на аксиологической шкале выше мира современности и обыденности – при том, что и он отмечен романтической иронией. Более того, он осознается лирическим субъектом как в большой степени «искусственный», нарочно выдуманный как средство спастись из «дольнего мира». Не случайно он маркируется знаками «искусственности», как это происходит в третьем стихотворении книги. Основная тема опять – «непобежденная Тоска», но здесь лирический субъект обращается в рыцаря. Кроме того, стихотворение «Поединок» написано в форме сонета, высоко искусной (и искусственной), с одной стороны, и принадлежащей традиции, легендарному прошлому, с другой:

Но, может быть, ты все-таки устала,  
Моя непобежденная Тоска?  
Взгляни: бегут по небу облака,  
И в час заката солнце запылало.

Я пред тобой не опущу забрава.  
Мой взгляд упрям. Еще тверда рука.  
А ты, наверное, пришла издалека,  
Тяжелое накинув покрывало.

Ты в темноте нашла мое крыльцо,  
Но перед тем, как продолжать сраженье,  
Мой грустный враг, открой свое лицо.

Так это ты? Так значит, поражение?  
Моя Тоска, смотри, бросаю сам  
Мой покоренный меч к твоим ногам!

(с. 9)

Этот сюжет, если взять в скобки его символический характер (герой сдается тоске), напоминает традиционный сюжет поединка избранного героя и воительницы. В таком сюжете чаще именно героиня отказывается сопротивляться, возвращаясь тем самым к своей «фемининной» роли (которую в принципе воительница отвергает). Здесь, благодаря маскулинному лирическому «я» и «феминизированному» противнику, происходит своего рода гендерная инверсия; иллюзия, однако, не полна, поскольку стихотворение подписано женским именем

(Мария Лёвберг), а противник – олицетворенная эмоция, испытываемая лирическим «я». Тем не менее, воспроизводятся такие традиционные топосы сюжета поединка воительницы с возлюбленным врагом, как долгий бой с неузнанным противником (ср.: Ахилл и Пентесилея, Танкред и Клоринда), узнавание после снятия шлема и отказ от дальнейшей битвы. Бой вплоть до заката напоминает поединок Танкреда и Клоринды в «Освобожденном Иерусалиме» Т. Тассо.

Заданная сонетной формой «Поединок» поэтологическая линия, в огромной степени ассоциируемая с мотивом побега от обыденности, эксплицируется в следующем стихотворении – «Отравили нежные стихи...», которое связывается с предыдущим и мотивом (вечерней) зари. Оно также продолжает развивать диалектику «тоски» и «лукавства»:

Ты, мой друг, найдешь меня угрюмым, –  
Я один уйду на острова.

Потому что слаще нет отравы,  
Чем печаль звенящая стихов.

Все соблазны тонки и лукавы  
В ритме слов  
(с. 11).

Мотив побега от тоски трактуется и в следующем стихотворении, «Зеленый цвет – надежда (Примета)», где лирическое «я» вновь предстает как рыцарь, а хронотоп содержит несколько пластов прошлого:

<...>  
Но не надо помощи Бога!  
Я, дерзновенный рыцарь,  
Сам найду дорогу  
К синей, не зеленой птице.

Что делать! Мечтами иными  
Беспокойное сердце не согрето.  
Мне, как императору Рима,  
Изумруд послужит лорнетом.

Синяя птица – и зеленый камень.  
Мне ль не встретить по дороге чуда?  
Хотя бы в насмешливом обмане  
Изумруда?  
(с. 11–12)

Этот рыцарь, алчущий чуда и мечты, убеждает себя в возможности их обретения, хотя эта надежда самим лирическим субъектом, по сути, ощущается как иллюзорная, причем зеленым цветом маркируются не только надежда и обман, но и природа («Я не люблю зеленого цвета, / Это – маска природы»); таким образом, синим оказываются отмечены счастье и – по противоположности природе – искусство, поэзия, чьим рыцарем является лирический субъект.

Примечательно, что в следующем стихотворении «Credo» этот рыцарь обращается в Дон Кихота (чей образ пропущен, очевидно, через восприятие Ф. Сологуба), т. е. фигуру отчасти комическую. Эта «подкладка» до сих пор романтизировавшегося образа высвечивает то, о чем мы мельком сказали выше: иной,



высший, полный чудес мир, столь чаемый лирическим субъектом, одновременно осознается им как греза, «обман»:

В руках моих старый роман.  
Словно латы, тверды страницы,  
Словно правда, ясен обман.  
За него хочу я сразиться!  
Не боится неведомых стран,  
Колдунов и кровавых ран  
Чудесам отдавшийся рыцарь.

<...>

Я рыцарь Печального образа:  
Дульциней зовут мою Даму!  
Радуги яркие полосы  
Не доходят до темного храма,  
Но открыло небесное пламя<sup>9</sup>  
Мне веление Божьего голоса  
(с. 13–14).

Добавим, что лирический субъект опознается одновременно и как Дон Кихот, читающий рыцарские романы, и как современный человек, читающий сервантесовского «Дон Кихота» и сологубовские вариации на тему. Неустраняемая двойственность, характерная для всей книги (лукавство / грусть, обиденность / греза, обман / правда и пр.) и для ее лирического субъекта (маскулинность «героя» / фемининность автора, принадлежность к плану современности / к легендарному прошлому, роль, маска / отсутствие маски), пронизывает и этот текст. Новый элемент в нем – степень уверенности лирического субъекта в избранном пути, а также ассоциация высшего мира, прежде неопределенно-смутного, с Божьим велением.

В стихотворении «Я снова думал до зари...» возникают мотивы сражения и Грааля, который, как известно, искали рыцари Круглого стола, причем в этом тексте движение мотивов выводит на первый план прежде отсутствовавшую – хотя и уже намеченную в «Credo» – твердую решимость, заступающую место прежнего «мечтанья»:

Я снова думал до зари  
О гордой радости сраженья.  
В Неву, как вызов, фонари  
Свои бросали отраженья.  
  
Сменилась вахта на судах,  
В неясной мгле дремали зданья...  
Но не было в моих слезах  
Напрасной сладости мечтанья.  
  
А неба золотистый край  
Уже сиял зарею новой,

---

<sup>9</sup> Здесь опять мотив зари, отмечавшийся в книге ранее.

Благословляя мой Грааль,  
Победоносный и суровый  
(с. 15).

Второй раздел книги стихов, «Цветные стекла», открывается эпитафией из Бодлера с просьбой позволить сердцу «опьяняться обманом», что возвращает внимательного читателя к стихотворению «Зеленый цвет – надежда (Примета)» с его «насмешливым обманом изумруда»-лорнета. Этот раздел, отвечая эпитафии, состоит в основном из изящных и условных стилизаций и состоит в сложном соотношении с первым. Лирический сюжет книги стихов как бы встречает здесь препятствие в своем течении: ведь финал первого раздела хоть и прославляет обман (и самообман), окрашен героическим стремлением прорваться в высший мир и защищать его вопреки всему, причем этот мир – что предвосхищает основную тему третьего раздела – оказывается связан не более и не менее как с «небесным пламенем» и Богом. Здесь же высший мир оказывается вновь снижен, сведен до предельно искусственного и потому хрупкого мирка, которому противопоказано любое самоуглубление. Это своего рода антитезис.

Отметим также возрастание числа стихотворений, обращенных к «ты» и «Вы», причем это всегда женские субъекты: авторефлексия и самоанализ как бы уступают место – по крайней мере в начале раздела – разговору с другим. Поразительно устроено первое стихотворение раздела, имеющее посвящение «Борису», оно начинается так:

Вы были вчера так милы со мной,  
Показались совсем другой,  
Нежной и ласковой.

И заканчивается:

И из роз,  
Которые я Вам поднес,  
Пили со мною на «ты»!  
(с. 19)

Читатель ожидаемо запутывается: оказывается, что «Вы» – это женщина, а «я» – мужчина, несмотря на посвящение. Явственно ощущаются здесь отзвуки «поэз» Игоря Северянина с их «изыском» и стилизованностью (ср. «Шаманское в лилию!» или «Ананасы в шампанском!» у Северянина и «Восхищались сладостью ананаса, / Бросали в шампанское цветы» у Лёвберг). Северянин с его девизом «Я трагедию жизни претворю в грезофарс...» [Игорь Северянин, 2004, с. 105] оказывается отчасти близок Лёвберг – по крайней мере, в этом разделе «Лукавого странника», отличающемся пространственной замкнутостью, добровольной изолированностью, которые призваны создать уютный и изящный мир грез, где лирический субъект пытается найти избавление от тоски и томления. Таковы, прежде всего, стихотворения «Chinoiserie» («Настоящей жизни больше нет. / Мы, баюкая молчанием наш бред, / Задвигаем шторы на рассвете» (с. 21)), «Конец», «Intérieur», где, впрочем, оказывается, что при вторжении реальности хрупкий мирок обречен («Но с тобою день прощанья недалек – / Разобьется в час прощанья пастушок» (с. 22)).

Очередной извив лирического сюжета маркирован стихотворением «Сонет», где к полюсу изящной стилизации оказывается отнесена возлюбленная лирического субъекта, тогда как он сам уже не вписывается в этот искусственный хроно-

топ и принадлежит полносу реальности с ее «несносной тоской», взаправдашней любовью и мечтой:

Моя любовь Вам кажется тоскливой,  
Мое волнение от сказки далеко.  
Причудливей узоров рококо  
Капризов Ваших тонкие отливы.  
<...>

Но если Вы согласны, дорогая,  
Вот так, любовью и мечтой играя,  
Мою тоску несносную простить, –

Я на коленях, словно перед чудом,  
Всем Вашим добрым и дурным причудам  
Готов безропотно и радостно служить  
(с. 20).

Это последнее слово – «служить» – и вся ситуация стихотворения вызывают ассоциации с образом рыцаря, служащего даме. Не забудем, однако, что в первом разделе рыцарское служение лирического субъекта было утверждено в качестве служения Богу, а вовсе не даме, т. е. продолжается «снижающая» линия, свойственная второму разделу «Лукавого странника».

Согласно диалектическому принципу всей книги, в следующем стихотворении, «Диалог», лирическое «я» вроде бы от роли рыцаря отказывается – но, на самом деле, речь идет об отказе быть рыцарем дамы, чье предельно искусственное мироощущение, оставляющее от роли рыцаря (как и от роли паж) только красивую условность, как бы компрометирует и суть рыцарского служения, и стоящую за ним онтологию сакрального. Таким образом, мотив высокого служения, как бы на время ушедший в тень, вновь возникает на страницах «Лукавого странника». При этом сфера сакрального и обыденность сближаются:

«Вам не нравится,  
Что я крашу пасхальные яйца,  
Запачкал зеленым манжеты?»

– Рыцари знают сами,  
Что нравится Даме.

«Я знаю, Дама любит сонеты...  
Но ведь я не рыцарь Ваш,  
Только паж».

– Настоящий паж из сказки  
Никогда не красит яйца  
Перед Пасхой.

То была Страстная пятница  
(с. 23).

Действие в следующих двух стихотворениях, «Прощание» и «В ресторане», продолжает вращаться в сфере обыденности, причем вводится мотив опьянения. Но, если в первом из этих двух текстов побеждает тоска, то во втором она оказывается преодолена:

Мечтаний новых ярко пламя,  
Душа беспечно горяча.  
И мысль, овеянная снами,  
Острее звонкого меча  
(с. 25).

Эта метафора вновь отсылает читателя к образу рыцаря. Лирический сюжет, до сих пор находившийся в фазе антитезиса, начинает возвращаться к теме высокого служения, хотя пока еще не в полной мере. Так, «рыцарский» подтекст ощущается в «Вечернем рондо», где лирический субъект и его противник (и одновременно, видимо, возлюбленная) ведут метафорическое сражение:

Меж темных скал, где палевые тени  
Неведомых и жутких привидений  
Плетут для странника томительный рассказ,  
Вдвоем с тобой, оружием четких фраз,  
Мы на закате начали сраженье.

Веселый яд полужакрытых глаз;  
Внезапной мрачности лукавое волненье...  
Но кто сумеет вспомнить о смиренности  
Меж темных скал?

На западе последний луч угас:  
То землю сонную тоскующий Атлас  
Низвел к последней, сумрачной ступени.  
И, наслаждением сменяя наслажденье,  
Задумчивыми ночь застала нас  
Меж темных скал  
(с. 29–30).

Как и в стихотворении «Поединок», здесь тоже бой идет на закате. Вновь речь о поединке символическом – в данном случае это словесный турнир. Как и ранее, стихотворение заканчивается «смиреньем», а в данном случае – еще и «наслажденьем»: по-видимому, понимать это следует так, что наслажденье словесного боя сменилось наслажденьем любовным (ночным). Этот переход к любовному бою вполне архетипичен. Отметим, наконец, и постоянную для этой книги диалектику «лукавства» и «тоски», а также цепь оксюморонов: «веселый яд», «внезапной мрачности лукавое волненье».

В последнем стихотворении раздела, «Средневековом сонете», лирический субъект дает «обет во имя Бога», но что это за обет? С одной стороны, здесь явно возникают рыцарские ассоциации, но, с другой, создается впечатление, что рыцарство оставляется в прошлом, а герой принимает на себя иные, монашеские, клятвы. Это толкование тем более логично, что в первых строках возникают явные отзвуки новозаветной притчи о званых на пир (Мф 22: 1–14 и Лк 14: 16–24), т. е. о тех, кто откликается на Божий призыв:

Скорей, гонец! Я зван к нему на пир.  
Мечтою давней сердце он измучил,  
Но для веселия сегодня мрачны тучи,  
И под грозой сияет мой сапфир.

<...>

Скорей, гонец! От клятвы нет возврата.  
Пускай во мгле серебряные латы  
Молчат. Темны латинские леса.

Но к невозможной встрече есть дорога,  
Раз надо мною грозны небеса,  
И дан обет, обет во имя Бога  
(с. 31).

Стихотворение переключается с циклом «Латинские ямбы» (Русская мысль. 1916, октябрь, с. 95–96), где лирический герой уже несомненно принимает монашеский обет, однако его вера полна «ненасытной тоски» и мрачности:

Но в новом брате светлой веры  
Не встретит престарелый брат.

<...>

Отныне я на страже Божьей  
Блюду грядущие века,  
И сыновей Господних строже  
Его помазанный слуга.

Третий раздел «Лукавого странника», «В ограде», лишен эпитафов, отсылающих к литературной традиции – видимо, потому, что подразумевается «ограда церкви», где мирские соблазны, в том числе соблазн искусства, недопустимы. Все стихотворения этого раздела так или иначе имеют отношение к церкви и вере. Лирический сюжет здесь вновь совершает поворот, возвращаясь к теме служения Богу. Но какова эта новая фаза сюжетного развития? Синтез ли это? Ведь оказывается, что пребывание в ограде церкви не излечивает от тоски и мечты. В грезах пребывает канонисса из первого стихотворения раздела: «По утрам срывая нарциссы, / Она улыбалась в сладкой тоске...» (с. 35). Печали предается лирический субъект стихотворения «В вашей комнате», героиня следующего стихотворения – «Две свечи поставила пред иконою...». Но если даже самое прямое и непосредственное служение Богу – путь, обещанный еще в финале первого раздела книги стихов, – не гарантирует вступления в высший мир, то что же остается?

В соответствии с диалектической природой «Лукавого странника», контрапунктом к текстам этой линии выступает замечательное стихотворение «Он потушил мою лампадку...», где грусти и молитве победительно противостоят радости жизни – пусть и легкомысленной (здесь опять явны отзвуки Северянина), и маскарадной, не вполне настоящей:

Он потушил мою лампадку,  
Он грусть последнюю унес.  
«Моя любовь, не надо слез,  
Ведь послезавтра будут святки!»

Так, значит, надо домино  
Кроить из черного атласа?  
И сок душистый ананаса  
Вливать в бургундское вино?

И повторять: «Печали нет»,  
И знать, что тихий свет не нужен:

Он только в горести жемчужин  
И в ласке старых ариэтт.

Молить о счастье перед сном  
Не надо больше. Скоро святки.  
Я, может быть, мою лампадку  
Зажечь сумею и потом  
(с. 39).

Примечательно, что это чуть ли не единственное стихотворение в «Лукавом страннике», где субъект речи гендерно не определен (в том числе через грамматические формы). Лирический субъект книги стихов, прошедший целый ряд ступеней на пути своей рефлексии, демонстрирующий крайне подвижное, нестабильное соотношение между изображенной ситуацией (пребывание между двумя мирами) и ее видением и оценкой, вопреки всем, казалось бы, твердо принятым решениям, здесь вновь оказывается на распутье. Сюжетно и объективированно (что подчеркивается и условными, романтическими именами героев, и всем антуражем средневековой Италии) эта ситуация лирического «я» воспроизводится в «Маленькой поэме» о влюбленных, разлученных обращением героя и его решением принять сан: герой внешне неколебим (а его решение не мотивировано), тогда как героиня – воплощенная тоска по несбывшемуся.

Наконец, завершает раздел и всю книгу стихотворение «Чуждых образов проходит вереница...», где лирический субъект отрекается от жизни и, видимо, от искусства ради служения Богу, но в итоге не уверен в своем выборе и его полноте:

<...> И в последний раз, с тоской тревожной,  
Я смотрю на запертую дверь.  
Я совсем один. Совсем свободен. Боже,  
Ведь я Твой теперь?  
(с. 43)

Этот тревожный финальный возглас как бы воспроизводит диалектику всей книги стихов. Подведение итогов оказывается невозможным, а сюжет, прошедший фазы тезиса и антитезиса, не получает итогового синтеза. «Лукавый странник» как бы антикатартичен в своей целостности. Это – воплощенный вопрос, получающий определенный ответ только на разных этапах, но не имеющий ответа итогового. Лирический субъект «Лукавого странника» проходит путь от тоскующего по высшему, по иному, по мечте юноши к стремящемуся скрыться от этой тоски в изысканном времяпрепровождении герою-любовнику, затем к рыцарю, ищущему свой Грааль, и, наконец, к монаху, посвятившему себя Богу. Однако принципиальная характеристика всей книги стихов и ее лирического субъекта – это неполнота и неокончателность любого воплощения и любого пути, диалектические их взаимопревращения, двойственность или, точнее, многогранность любой эмоции. Отсюда и любовь поэта к оксюморонам, и постоянные обращения к переходному времени суток – заре, сумеркам. Двойственность характеризует лирического субъекта и с гендерной точки зрения: читатель никогда не забывает, что стихи написала женщина, но при этом субъект речи, как правило, маскулинен; отсюда возникает особая оптика, особый эффект восприятия, когда гендер как бы двоится.

Добавим также, что из всех вариаций образа лирического субъекта наиболее частотным и наиболее отчетливым является всё же образ рыцаря, который возни-

кает и в других – не вошедших в сборник – поэтических текстах Лёвберг. Отметим, например, стихотворение «Нам не раскрыть заветной лжи...» (1915), где возникают мотивы «победного знамени» и, опять же, данного героем «державного обета» [Вечер «Триремы», 1916, с. 29]. Или стихотворение, вошедшее в альманах молодой поэзии «Свирель»:

<...> Ты помнишь, мы вместе играли  
С тобою в Священный Грааль.

Там к нам подошли сарацины,  
Жители вражеских стран...  
[Свирель, 1917, с. 4]

Наконец, очень показательным наиболее поздним из известных нам стихотворений Лёвберг «Монолог» (1928). Здесь поэт с ролью рыцаря вроде бы прощается – но одновременно и с ролью поэта; эти два призвания оказываются для нее теснейшим образом связаны:

Закат обрызган кровью. Ветер злится.  
Рыбачки молят бога о спасеньи  
Своих мужей. Укрылись в гнездах птицы.  
Зачем же я, в нелепом исступленьи  
По берегу пустынного кружу,  
В беду влюбленный, словно в госпожу  
Прекрасную?

Не рыцарь я, и латы  
Мне не пристали. Стихотворный бред  
Меня влечет лишь рифмою крылатой;  
В душе я, видите ли, вовсе не поэт.  
Средь образов мне душно, а лиризма  
Я не терплю, как всяческого «изма».

Вся жизнь моя – короткий диалог.  
Я и Оно. Я голос. То молчанье,  
Чье имя хаос, космос или бог.

Я и Оно. Нет между нами грани  
И враг врага не может превозмочь.  
В такую вот неистовую ночь,  
Когда природа корчится от боли,  
В кружение пространств и лет  
Я с тетивы неугомонной воли  
Стрелу пускаю<sup>10</sup> ...

Принципиально, что текст заканчивается именно так – воинским, рыцарским поступком, вопреки внешнему отказу от роли рыцаря. А само это автоматарефлексивное стихотворение оказывается утверждением статуса поэта – опять же вопреки сделанной декларации. Иначе говоря, роль рыцаря сопровождает поэзию Лёвберг от ранних стихотворений до поздних, даже несмотря на несколько попы-

---

<sup>10</sup> Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п-44-7-9.

ток отказа от нее. Более того, роли рыцаря и поэта оказываются у нее, в общем, тождественными: одно не существует без другого.

По нашему мнению, поразительная приверженность М. Е. Лёвберг маскулинному лирическому субъекту и, в частности, маске рыцаря, воина (т. е. архетипической мужской роли в патриархатной культуре) объясняются ее попыткой обрести творческую субъектность в рамках маскулинного гендерного порядка модернизма [Эконен, 2011, с. 9], питавшегося глубоко укорененным эссенциализмом, в рамках которого женщина может быть только объектом, но не субъектом (в том числе субъектом мысли, творчества), существом природным, а не культурным, может быть, по выражению З. Н. Гиппиус, «зверем» или «богом», но не человеком, может быть музой, но не автором, Беатриче, но не Данте, как она формулирует это в статье «Зверобог» (1908): «Что же такое Беатриче, как не объект в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует субъект – Данте? <...> Она жила в нем и он делал, при ее помощи, свое человеческое дело, женского же дела тут никакого не было, уже потому, что “женское” никогда ничего не “делает”» [Гиппиус, 2003, с. 327].

Думается, что, именно интуитивно ощущая эту неэксплицированную «соревновательность» с мужчинами-авторами, это стремление встать наравне с ними, критики отвергали маскулинную маску женской поэзии – в творчестве и самой Лёвберг (см., например, отзыв А. Толмачева: «Мне кажется, автор делает ошибку тем, что пишет в мужском роде, от этого многие стихи теряются»<sup>11</sup>), и других авторов-женщин, как, например, делает И. Ф. Анненский в статье «Оне» (Аполлон, 1909, № 3) из цикла «О современном лиризме», где попытки женщин-поэтов писать от мужского лица он фактически определяет как неудачные, как масочное поведение, не способное скрыть «женской» сути.

Однако маскулинное лирическое «я» у Лёвберг, в отличие от ряда других поэтесс, по нашему мнению, является не столько «маской», временной ролью, литературной модой, сколько отражением жизненной позиции, проявлением стремления к преодолению господствовавшего гендерного порядка, к тому, чтобы ее голос «был услышанным как *голос равного*, без скидок на “женскость”, как голос сделавшего “*человеческий выбор*”» [Паолини, 2002, с. 286].

### Список литературы

- Вечер «Триремы»: Лазарету деятелей искусств. Пг.: Трирема, 1916.  
Гиппиус З. Н. Зверобог. О половом вопросе // Гиппиус З. Н. Собр. соч.: В 15 т. М.: Русская книга, 2003. Т. 7. С. 322–332.  
Гумилев Н. С. Мария Левберг. Лукавый странник. Л. Берман. Неотступная свита. Михаил Долинов. Радуга. Александр Корона. Лампа Аладдина. Чролли. Гуингм. Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. Тихон Чурилин. Весна после смерти. Гр. А. А. Салтыков. По старым следам. Князь Г. Гагарин. Стихотворения. Владимир Пруссак. Цветы на свалке // Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 7. С. 184–192.  
Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Изд. подгот. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. 949 с.

---

<sup>11</sup> День, 1915, 1 окт., № 270, с. 5.



Кушлина О. Б. Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 302.

Лёвберг М. Лукавый странник: Стихи. Пг.: Тип. А. Лавров и К°, 1915.

Малкина В. Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 114–115.

Паолини М. Мужское «Я» и «женскость» в зеркале критической прозы Зинаиды Гиппиус // Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 274–289.

Свирель: третий альманах молодой поэзии. Пг. [Томск]: Факел, 1917.

Семашкина М. А. Письма М. Е. Лёвберг М. Горькому (по материалам Архива А. М. Горького) // Горький. Неизвестные страницы истории (материалы и исследования). М.: ИМЛИ РАН, 2014. Вып. 12. С. 523–551.

101 поэтесса Серебряного века: Антология / Сост. и биогр. ст. М. Л. Гаспаров и др. СПб.: Деан, 2000. 238 с.

Тименчик Р. К истории культа Анненского // Тименчик Р. Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М.: Мосты культуры, 2017. С. 77–255.

Шубинский В. И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. М.: АСТ: Corpus, 2014. 735 с.

Эконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011.

## References

Ekonen K. *Tvoret, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, subject, woman: strategies of women's writing in Russian symbolism]. Moscow, NLO, 2011, 400 p.

Gippius Z. N. Zverebog. O polovom voprose [Beastgod. On the question of sex]. In: Gippius Z. N. *Sobr. soch.: v 15 t.* [Coll. works: in 15 vols.] Moscow, Russkaya kniga, 2003, vol. 7, pp. 322–332.

Gumilev N. S. Mariya Levberg. Lukavyi strannik. L. Berman. Neotstupnaya svita. Mikhail Dolinov. Raduga. Aleksandr Korona. Lampa Aladdina. Chrolli. Guingm. Anatoliy Puchkov. Poslednyaya chetvert' lunny. Tikhon Churilin. Vesna posle smerti. Gr. A. A. Saltykov. Po starym sledam. Knyaz' G. Gagarin. Stikhotvoreniya. Vladimir Prussak. Tsvety na svalke [Maria Levberg. The evil wanderer. L. Berman. Irrepressible retinue. Mikhail Dolinov. Rainbow. Alexander Korona. Aladdin Lamp. Chrolli. Guingm. Anatoly Puchkov. The last quarter of the moon. Tikhon Churilin. Spring after death. Gr. A. Saltykov. By the old traces. Prince G. Gagarin. Poems. Vladimir Prussak. Flowers at the dump]. In: Gumilev N. S. *Poln. sobr. soch.: v 10 t.* [Coll. works: in 10 vols]. Moscow, Voskresen'e, 2006, vol. 7, pp. 184–192.

Igor' Severyanin. *Gromokipyashchiy kubok. Ananasy v shampanskom. Solovey. Klassicheskie rozy* [The cup of thunder. Pineapples in champagne. Nightingale. Classic roses]. V. N. Terekhina, N. I. Shubnikova-Guseva (Eds.). Moscow, Nauka, 2004, 949 p.

Kushlina O. B. Levberg Mariya Evgen'evna. In: *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskiy slovar'* [Russian writers. 1800–1917. Biographical dictionary]. Moscow, Great Russian Encyclopedia, 1994, vol. 3, 302.

Levberg M. *Lukavyy strannik: Stikhi* [Sly wanderer: Poems]. Petrograd, Tip. Lavrov & Co 1915.

Malkina V. Ya. Liricheskiy syuzhet [Lyrical plot]. In: *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: dictionary of relevant terms and notions]. N. D. Tamarchenko (Ed.). Moscow, Kulagina's Publ. House, Intrada, 2008, pp. 114–115.

*101 poetessa Serebryanogo veka: Antologiya* [101 poetesses of the Silver Age: Anthology]. M. L. Gasparov (Comp. and biogr. art.). St. Petersburg, Dean, 2000, 238 p.

Paolini M. Muzhskoe “Ya” i “zhenskost” v zerkale kriticheskoy prozy Zinaidy Gippius [The male “I” and “femininity” in the mirror of critical prose by Zinaida Gippius]. In: *Zinaida Gippius. Novye materialy. Issledovaniya* [Zinaida Gippius. New Materials and Studies]. Moscow, ILS RAS, 2002, pp. 274–289.

Semashkina M. A. Pis'ma M. E. Levberg M. Gor'komu (Po materialam Arkhiva A. M. Gor'kogo) [The letters of M. E. Levberg to Maxim Gorky (based on the materials of A. M. Gorky archive)]. In: *Gor'kiy. Neizvestnye stranitsy istorii (materialy i issledovaniya)* [Gorky: unknown pages of history (materials and studies)]. Moscow, ILS RAN, 2014, iss. 12, pp. 523–551.

Shubinskiy V. I. *Zodchiy. Zhizn' Nikolaya Gumileva* [The architect: Life of Nikolay Gumilev]. Moscow, AST, Corpus, 2014, 735 p.

*Svirel': tretiy al'manakh molodoy poezii* [Syrinx: the third almanac of young poetry]. Petrograd, Tomsk, Fakel, 1917, 48 p.

Timenchik R. K istorii kul'ta Annenskogo [To the history of Annensky cult]. In: *Timenchik R. Podzemnye klassiki: Innokentiy Annenskiy. Nikolay Gumilev* [Underground classics: Innokentiy Annenskiy. Nikolay Gumilev]. Moscow, Mosty kul'tury, 2017, pp. 77–255.

*Vecher “Triremy”: Lazaretu deyateley iskusstv* [“Trireme” Night: For the artists infirmary]. Petrograd, Trirema, 1916.

### **Информация об авторе**

*Вероника Борисовна Зусева-Озкан, доктор филологических наук*

### **Information about the Author**

*Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctor of Philology*

*Статья поступила в редакцию 25.03.2020;  
одобрена после рецензирования 19.05.2020; принята к публикации 19.05.2020  
The article was submitted 25.03.2020;  
approved after reviewing 19.05.2020; accepted for publication 19.05.2020*