

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Никола С. Милькович

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БОРИСА
ПОПЛАВСКОГО**

Докторская диссертация

Белград, 2021 г.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Никола С. Миљковић

**ПЕСНИЧКА УМЕТНОСТ БОРИСА
ПОПЛАВСКОГ**

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nikola S. Miljković

POETIC ART OF BORIS POPLAVSKIY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

Научный руководитель:

Проф. д-р Корнелия Ичин, ординарный профессор, Белградский университет,
Филологический факультет

Диссертационный совет:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

Дата защиты диссертации: _____, Белград

Автор настоящей диссертации выражает искреннюю благодарность научному руководителю, проф. д-р Корнелии Ичин, за ценные советы и предоставленные материалы.

Автор также благодарен Владимиру Меденице за полезные разговоры о русской философии и литературе XX века, Сергею Кудрявцеву за книги и беседы о русском авангарде, библиотекарям Кафедры славистики – Анне, Тамаре и Душане, за открытый доступ к многочисленным монографиям и пособиям, историку Небойше Базичу за умные разговоры, а также всем, кто прямым или косвенным способом помог автору в ходе написания настоящего исследования.

Отдельную благодарность автор выражает Ольге Алексеевой за корректуру рукописи.

Белград, 09/IV-2021 г.

Н.М

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

Аннотация: В диссертации на соискание ученой степени кандидата наук – «Поэтическое искусство Бориса Поплавского» – анализируется поэзия поэта первой волны русской эмиграции – Бориса Юлиановича Поплавского (1903–1935). Объектом исследования является поэтическое наследие Бориса Поплавского, опубликованное в различных журналах («Радио», «Числа» и т.д.), в поэтических сборниках, вышедших при жизни поэта («Флаги» 1931), в поэтических сборниках, увидевших свет после смерти поэта («Снежный час» 1936, «Дирижабль неизвестного направления» 1965 и др.), а также поэзия, опубликованная в собраниях сочинений Бориса Поплавского или выходявшая отдельными книгами с 90-х гг. XX века до нашего времени.

При исследовании поэзии Бориса Поплавского автором также был использован Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка.

Диссертация разделена на несколько блоков: *Вводную главу*, в которой утверждаются теоретико-методологические рамки настоящей диссертации, определяется материал и объект исследования и объясняется выбор и заглавие темы; за ней следуют три главы, образующие собой сердцевину настоящей диссертации:

(1) *Лирическое «я» в поэзии Бориса Поплавского*, где анализируется позиция лирического субъекта/лирического героя в хаотическом, негэнтропическом поэтическом мире данного поэта, с обращением внимания на историческое развитие субъективности в поэзии, в степени достаточной для понятия этой проблемы в творчестве Бориса Поплавского;

(2) *От футуристических экспериментов к эстетике «маски Медузы»*, где анализируется эволюция поэтических мотивов, образов, метафор, аллегорий и, частично, форм в сравнении с предыдущими литературными традициями (прежде всего с романизмом) и с периодом русского модернизма (с 90-х гг. XIX века по 30-е гг. XX века, включительно);

(3) *Хронотоп в поэзии Бориса Поплавского* – глава, где внимание обращается на группу семантически близких мотивов (концептов), которые до этого не были предметом анализа в рамках творчества данного поэта, но которые являются важными для определения ключевых моментов поэтики Бориса Поплавского, как молодого эмигранта.

Красной нитью, связывающей все три главы настоящей диссертации, помимо общего поэтического материала – предмета анализа – является тип лирического героя в поэзии Бориса Поплавского, который одновременно и архаичен (уходящий корнями в романтизм и преромантические традиции) и пронизан модернистскими влияниями (построен на основах новых модернистских течений, в первую очередь русской, но и европейской поэзии последних десятилетий XIX века и первых десятилетий XX века).

В *Заключении* изложены основные выводы, к которым мы пришли в рамках настоящего исследования. В конце диссертации прилагается список использованной литературы.

Основным методом исследования поэзии Бориса Поплавского является интертекстуальный анализ поэтического материала, основанный на работах таких ученых как К. Тарановский, М. Йованович, И. Смирнов, Н. Фатеева, А. Жолковский и др.

Ключевые слова: Борис Поплавский, литература, поэзия, русская эмиграция, романтизм, модернизм, авангардизм, интертекст

Научная область: литературоведение

Специальность: русская литература, русская поэзия

УДК номер: 821.161.1.09(043.3)

929 Poplavskiy Boris

ПЕСНИЧКА УМЕТНОСТ БОРИСА ПОПЛАВСКОГ

Сажетак: У докторској дисертацији „Песничка уметност Бориса Поплавског“ анализира се поетско стваралаштво песника првог таласа руске емиграције – Бориса Јулиановича Поплавског (1903-1935). Објекат истраживања јесте поезија Бориса Поплавског објављивана у различитим часописима („Радио“, „Числа“ – ср. *Бројеви* и др.) у песничким збиркама објављеним за живота песника („Флаги“ 1931. – ср. *Заставе*), као и у постхумно објављеним песничким збиркама („Снежный час“ 1936 – ср. *Снежни трен*, „Дирижабл неизвестного направления“ 1965 – ср. *Дирижабл непознате усмерености* и др.), те поезија објављена у издањима сабраних дѐла Бориса Поплавског као и она која је штампана у различитим збиркама од 90-х година XX века до наших дана.

Приликом анализе поезије Бориса Поплавског аутор је такође користио Поетички поткорпус Националног корпуса руског језика.

Дисертација је подељена у тематске блокове: на *Уводна разматрања*, у оквиру којих се поставља теоријско-методолошки оквир дисертације, одређује се материјал и објекат истраживања и образлаже избор и сâм назив теме, иза чега следе три главе, које представљају централни део ове дисертације:

(1) *Лирско „ја“ у поезији Бориса Поплавског*, где се разматра позиција лирског субјекта/лирског јунака у хаотичном и негентропијском свету поезије овог песника, уз обраћање пажње на историјски развој субјективитета у поезији, у мери потребној за схватање тог проблема у делу самог Бориса Поплавског;

(2) *Од футуристичких експеримената ка естетици „маске Медузе“*, где се анализира еволуција песничких мотива, слика, метафора, алегорија и, делимично, форме у односу на претходне књижевне традиције (првенствено романтизам) и на период руског модернизма (од 90-их година XIX века закључно са 30-им годинама XX века);

(3) *Хронотоп у поезији Бориса Поплавског*, где се пажња усмерава на групу семантички блиских мотива (концепата), који нису раније били предмет анализе у стваралаштву овог песника, а који су важни за дефинисање кључних момената поетике Бориса Поплавског, као младог емигранта.

Црвена нит која спаја све три главе ове дисертације, поред истоветног песничког материјала који се анализира, јесте тип лирског јунака у поезији Бориса Поплавског који је истовремено и архаичан (укорењен у романтизму и преромантичарској традицији) и истовремено прожет модернистичким нитима (изграђен на основама нових модернистичких токова превасходно руске, али и европске поезије последњих деценија XIX и првих деценија XX века).

У *Закључку* су представљени основни резултати до којих смо дошли током истраживања, а на крају рада је приложен списак коришћене литературе.

Основни метод анализе поезије Бориса Поплавског, који се примењује у овој дисертацији, јесте међу и интертекстуална анализа поетског материјала, која се темељи на теоријским радовима научника као што су К. Тарановски, М. Јовановић, И. Смирнов, Н. Фатејева, А. Жолковски и др.

Кључне речи: Борис Поплавски, књижевност, поезија, руска емиграција, романтизам, модернизам, авангардизам, интертекст

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Руска књижевност, руска поезија

УДК број: 821.161.1.09(043.3)
929 Poplavskiy Boris

POETIC ART OF BORIS POPLAVSKIY

Abstract: The doctoral dissertation *Poetic Art of Boris Poplavskiy* takes as its primary focus the poetic work of Boris Yulianovich Poplavskiy (1903-1935), a poet of the first wave of Russian emigration. The subject of the research is Boris Poplavsky's poetry published in various magazines ("Радио" – Eng. *Radio*, "Числа" – Eng. *Numbers*, etc.), in poetry collections published during the author's life ("Флаги" 1931, Eng. *Flags*) and those published posthumously ("Снежный час", 1936 – Eng. *Snowy Hour*, "Дирижабль неизвестного направления", 1965 – Eng. *Airship of an Unknown Direction* etc.), along with poetry published in complete works of Boris Poplavskiy, as well as that printed in various collections from the 1990s onwards.

While analysing Boris Poplavskiy's poetry, the author also made use of the poetry subcorpus of the Russian National Corpus.

The dissertation is divided into segments: The *Introductory Considerations*, within which the theoretical and methodological framework of the dissertation is established, the material and subject of the research are determined, and the very title of the topic is explained, and three chapters which form the main part of the dissertation:

(1) *Lyrical Self in Boris Poplavskiy's Poetry*, in which the author considers the position of the lyrical subject / lyrical hero in the chaotic and negentropic world of poetry of this poet, while paying attention to the historical development of subjectivity in poetry to the extent necessary for grasping that issue in the very work of Boris Poplavsky;

(2) *From futuristic experiments to the aesthetics of the "Medusa mask"*, in which the author analyses the evolution of poetic motifs, imagery, metaphors, allegories and, partially, form, compared to the previous literary traditions (primarily Romantic) and the period of Russian modernism (from 1890s to 1930s):

(3) *Chronotope in Boris Poplavskiy's Poetry*, in which focus is directed towards a group of semantically close motives (concepts) which have not been subject to analyses of this poet's work before, and which are important for defining key moments of the poetry of Boris Poplavskiy as a young emigrant.

The red thread which connects the three chapters of this dissertation, apart from the same poetic material analysed, is the type of lyrical hero in Boris Poplavsky's poetry, who is both archaic (rooted in Romanticism and pre-Romantic tradition) and characterised by modernist threads running through it (built on the basis of new modernist flows of primarily Russian, but also European poetry of the last decades of the 19th and first decades of the 20th centuries).

The *Conclusion* sets out the main findings that we reached in the framework of this study, and at the end of the dissertation a list of the used literature is attached.

The main method of analysing Boris Poplavskiy's poetry used in this dissertation is intertextual analysis of poetic material, which is based on theoretical works of authors such as K. Taranovsky, M. Jovanović, I. Smirnov, N. Fateyeva, A. Zolkowski, etc.

Keywords: Boris Poplavskiy, literature, poetry, russian emigration, romanticism, modernism, avant-garde, intertext

Scientific field: The Science of Literature

Scientific subfield: Russian Literature, Russian Poetry

UDC number: 821.161.1.09(043.3)
929 Poplavskiy Boris

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 0. ВВЕДЕНИЕ	1
§ 0.1. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	1
§ 0.2. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	2
§ 0.3. БОРИС ПОПЛАВСКИЙ – «НЕИЗВЕСТНЫЙ СОЛДАТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»	8
§ 0.4. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ НАСТОЯЩЕЙ ДИССЕРТАЦИИ ИЛИ ПОЧЕМУ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО?	18
ГЛАВА 1. ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО	25
§ 1.1. Прологомены ко Главе 1.	25
§ 1.2. Анализ лирического «я» в поэзии Бориса Поплавского	37
ГЛАВА 2. ОТ ФУТУРИСТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ К ЭСТЕТИКЕ «МАСКИ МЕДУЗЫ»	81
§ 2.1. Прологомены ко Главе 2.	81
§ 2.2. «Соловующий» язык Бориса Поплавского	90
§ 2.3. Наследие романтизма и тень Эдгара По в поэзии Бориса Поплавского	104
§ 2. 4. Поплавский футурист или «дада-поплавунчик русской культуры...»?!	124
ГЛАВА 3. ХРОНОТОП В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО	165
§ 3.1. Прологомены ко Главе 3.	165
§ 3.2. <i>Родина/дом и время</i> в поэзии Бориса Поплавского	170
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	207
ЛИТЕРАТУРА	212
БИОГРАФИЯ АВТОРА	236
ПРИЛОЖЕНИЯ	237
Прилог 1: <i>Изјава о ауторству</i>	
Прилог 2: <i>Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада</i>	
Прилог 3: <i>Изјава о коришћењу</i>	

ГЛАВА 0.

§ 0.1. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИГЛтЗ 1960 – История греческой литературы в трех томах, Т. 3 (ред. С. И. Соболевского, М.Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровского).

ЛГ 1969 – Литературная газета, №22 (4204), 28 мая 1969.

ЛЭТП 2001 – Литературная энциклопедия терминов и понятий (гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин).

ЛТНР 1934 – Литературная теория немецкого романтизма.

НД 1926 – Новый дом, №1.

РЗ:ПкД 2004 – Русское зарубежье: Приглашение к диалогу. Сборник научных трудов (Отв. ред. Л. В. Сыроватко).

СЛТ 1974 – Словарь литературоведческих терминов (ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев).

ССТ1 2009 – Борис Юлианович Поплавский: Собрание сочинений в трех томах. Т. 1.

ССТ2 2000 – Борис Юлианович Поплавский: Собрание сочинений в трех томах. Т. 2.

ССТ3 2009 – Борис Юлианович Поплавский: Собрание сочинений в трех томах. Т. 3.

ТЛ2/3 1964 – Теория литературы в трех томах, Т. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. (ред. кол. Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей, В. В. Ермилов, М. С. Кургинян, Я.Е. Эльсберг).

ЭСБЕ – ЭСБЕ: Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора Θ. Θ. Петрушевского).

ЭСС 2007 – Энциклопедический словарь сюрреализма. (отв. ред. и сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова).

§ 0.1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

«Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке».

М. Ю. Лотман

Настоящая диссертация посвящена изучению поэтического искусства Бориса Юлиановича Поплавского (1903–1935) – поэта, сформировавшегося в рамках первой волны русской эмиграции. В центре нашего внимания находятся произведения меньшей частью опубликованные и большей – неопубликованные при его жизни.

Работа построена на традиционных приемах анализа поэтического текста (стихотворения), установленных литературоведческими школами XX века (формализм, структурализм, семиотика, интертекстуальное исследование художественного текста и др.), что продиктовано сложностью материала и природой каждого конкретного затрагиваемого вопроса, так как «само лирическое стихотворение, а не отвлеченное суждение о том, чем должно оно быть, ложиться в основу исследования» (Белый 2010: 181), а также сложной загадочной личностью самого поэта и его творчества в целом.

По итогам изучения основ поэтического искусства поэта, предложим более полную картину творческой деятельности Бориса Поплавского, поскольку исследователей, интересующихся его творчеством, в большинстве случаев привлекало прозаическое наследие (диалогия «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»), а его поэзия остается до сих пор недостаточно изученным материалом. Исключение представляют работы, посвященные отдельным поэтическим сборникам (первому поэтическому сборнику «Флаги» 1931 и посмертно опубликованному сборнику «Снежный час» 1936) или отдельным стихотворениям.

Литература русской эмиграции, особенно поэзия, все еще остается в большей степени «terra incognita» для истории русской литературы. В России она становится объектом научных интересов после перестройки и снятия запрета на эмигрантскую литературу, что порождает идею о «бифуркации» (определение Е. Эткинда) русской литературы в 1920-е годы. Творчество большинства эмигрантских писателей долго не включалось ни в какие литературные энциклопедии и сборники по истории русской литературы¹ (за исключением тех, кто приобрел известность в России еще до эмиграции – Г. Адамович, И. Бунин, Д. Мережковский, А. Ремизов и др.). В этом смысле данная диссертация представляет собой попытку указать на сильные и актуальные

¹ В.В. Вейдле в 1972 году интересно заметил: «<...> зарубежную Россию в целом лишь теперь, когда ей за пятьдесят перевалило, стали понемногу замечать и зарубежную русскую литературу сопоставлять с той, что все эти полвека прозябала за колючей проволокой – лагерной или пограничной – у себя на родине» (Вейдле 2016: 385).

связи, которые эмигрантская литература поддерживает с отечественной литературной традицией, так как, помимо русского языка, на котором пишут литераторы в эмиграции, они поддерживают связи с ней и на многих других уровнях: сюжеты, идеи, классические образцы, специфика менталитета и др., и это, на наш взгляд, особенно важно подчеркнуть в случае Бориса Поплавского.

В настоящей диссертации **ОБЪЕКТОМ** исследования является поэтическое наследие Бориса Поплавского, часть которого ранее являлась предметом научного интереса ученых-литературоведов и снабжалась комментариями, и другая часть (значительная по своему объему), которая до сих пор остается не до конца изученной и ограничивается лишь анализом отдельных стихотворений или ряда стихотворений.

ЗАДАЧАМИ настоящей диссертации является анализ и изучение *структуры* («<...> инвариантных особенностей (свойств) звукового, фонологического, морфологического и морфонологического составов языка в плане их соотношения друг с другом <...>» (Ахманова 2004: 458) и *содержания* («уровень топики, уровень идей, эмоций, образов и мотивов» (Гаспаров 1997: 13)) поэтического творчества Бориса Поплавского – поэта, чей истинный лик оброс многочисленными мифами и мистификациями. Научно-исследовательские работы, посвященные отдельным сборникам стихотворений Поплавского (Е. Менегальдо, А. Богославский) или отдельным стихотворениям (С. Карлинский, Е. Менегальдо, Д. Токарев, А. Чагин, К. Ичин, А. Кругликова и др.) все еще не коснулись многих вопросов поэтики Поплавского. Поэтому структура нашей диссертации выстроена так, чтобы затронуть те вопросы в рамках исследования поэзии данного автора, которые либо мало изучены, либо до сих пор вообще не являлись предметом изучения.

ЦЕЛЮ исследования является изучение внутренних механизмов построения поэтического текста Бориса Поплавского, то есть его структуры, выявление литературных и внелитературных влияний на его поэзию (особенно русских авторов), определение роли традиционных поэтик (в первую очередь романтизма) и модернистских (футуризм, «41°», дадаизм, сюрреализм) на творчество Поплавского и попытка периодизации его поэтического творчества: хронологическое описание увлечения поэта различными литературными и внелитературными влияниями.

Цели, поддерживаемые предметом и задачами нашей диссертации, достигаются путем рассмотрения поэтики Бориса Поплавского через призму, преломляющую ее на три составляющих компонента: лирический субъект (Глава 1. Лирическое «я» в поэзии Бориса Поплавского), эстетику (Глава 2. От футуристических экспериментов к эстетике «маски Медузы») и символ (Глава 3. Хронотоп в поэзии Бориса Поплавского).

Поскольку целью настоящей диссертации является исследование поэтического искусства поэта как целостного явления, нам эта задача видится пошлейермахеровски сугубо герменевтической, то есть она должна двигаться по кругу – от рассмотрения частей (*das Einzelne*) к целому (*das Ganze*), к общим выводам. Сам Фридрих Шлейермахер (Friedrich Schleiermacher) это сформулировал следующим образом: «Совершенное знание всегда движется по этому мнимому кругу, в котором всякая часть может быть понята только из всеобщего, частью которого она является и наоборот. И любое знание является знанием научным только, если оно устроено так» (Шлейермахер 2004: 65).

МАТЕРИАЛОМ исследования настоящей диссертации является поэтическое наследие поэта Бориса Поплавского, собранное в следующих сборниках: «Флаги», «В венке из воска», «Дирижабль неизвестного направления», «Дирижабль осатанел», «Снежный час», «Над солнечную музыку воды», «Автоматические стихи», а также стихотворения разных лет, не вошедшие в трехтомное собрание сочинений Поплавского (Москва: Книжница – Русский путь – Согласие, 2009). Мы не претендуем на монографический анализ каждого отдельного стихотворения из перечисленных сборников, но на материале наиболее репрезентативных для поэтики Поплавского стихотворений мы попытаемся провести подробный анализ с целью определить и описать ключевые моменты его поэтического искусства. Помимо поэтических сборников мы будем использовать и другие художественные и теоретические тексты писателя – прозу (диалогия «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»), дневники, статьи и т.д.

В работе над диссертацией мы также использовали **Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка**.

Синтетическое рассмотрение поэтики Бориса Поплавского в контексте русского и европейского дискурса с отдельным акцентом на романтизме как источнике последующей поэтической эстетики поэта, а также на продолжении тютчевской линии в поэзии, представляет **НОВИЗНУ ИССЛЕДОВАНИЯ**, так как ранее поэзия Поплавского преимущественно рассматривалась в контексте поэзии французских символистов и сюрреалистов (Е. Менегальдо, А. И. Чагин, Д. В. Токарев и др.). Наша идея – показать эволюцию основных начал романтизма в сторону современных поэту литературных течений (символизм, неоромантизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, и др.).

Основным **МЕТОДОМ** исследования является интертекстуальное изучение поэтического творчества Бориса Поплавского, вытекающее из анализа *формы и содержания* отдельных стихотворений. В рамках данной диссертации раскрываются текстовые и межтекстовые поэтические категории (образы, символы, мифопоэтические пласты, поэтические приемы и жанровые характеристики и др.) в поэтическом наследии Бориса Поплавского, в первую очередь, через изучение интертекстуальных связей, поскольку «выявление интертекста делается отправным пунктом для реконструкции генеративного процесса, в результате которого преобразуются предшествующие и образуются новые литературные произведения» (Смирнов 1995: 5). При изучении интертекстуальных связей в поэзии Бориса Поплавского мы опираемся на теоретические и практические обоснования этого литературоведческого метода такими учеными как М. М. Бахтин, К. Тарановский, Ю. М. Лотман, М. Йованович, И. П. Смирнов, М. Гаспаров, А. Жолковский, Н. А. Фатеева, К. Ичин и др. Интертекстуальные связи в поэзии Бориса Поплавского восстанавливаются на основании стандартных механизмов: аллюзий, подражаний, обыгрывания, прямых заимствований (бахтиновского «чужого слова»), повторов синтаксических структур, интертекстуальной иронии и проч.

За исключением главы «Грязь литературы»: Поплавский в интертекстуальной перспективе в монографии Д. В. Токарева (См.: Токарев 2011а: 231–289), других объемных исследований творчества Бориса Поплавского в интертекстуальном ключе,

особенно его поэзии, не было предпринято (за исключением трех диссертаций², оставшихся в рукописи). Интертекстуальный метод, на наш взгляд, позволит составить наиболее полную картину поэтического искусства Бориса Поплавского. Также следует учесть, что анализ поэтического текста, по определению Николая Гартмана (Nicolaï Hartmann), подразумевает продвижение сквозь многослойную³ структуру истинного произведения искусства, ибо, поэтический текст остается наполовину тайной и для самого поэта: «Поэт может указать очень многое, лишь смутно ощущаемое, в его общем значении, даже не будучи в состоянии назвать его по имени и объяснить. Поэт не только не нуждается в последнем, но даже должен от этого воздерживаться, ибо объяснение – не его дело. Задуманная им общая идея должна оставаться завуалированной, наполовину тайной» (Гартман 2004: 238)⁴.

Основу критической и теоретической литературы, использованной в качестве теоретической базы настоящей диссертации, составили работы видных мировых ученых, посвященные исследованиям проблем поэтики разных авторов, школ, традиций и периодов: Барзун 1975, 2000; Блум 1997, 2017; Блюм 1990; Бочаров 1974, 2007; Браевич 2013; Бюргер 1984; Вайскопф 2012; Гаспаров 2012; Гинзбург 1997; Грехнев 1994; Долгополов 1969, 1977; Жирмунский 1928, 1977; Иванов 2015; Ичин 2007, 2013; Йованович 1999, 2004; Куликова 2011; Левенсон 1999; Лейдерман 2011; Ливак 2014, 2018; Липовецкий 2008; Менегальдо 2007, 2009; Минц 2004; Пикон 1965; Поджоли 1975; Полонский 2011; Попович 2009; Прац 1974; Роднянская 2006; Семенова 1989, 2001; Сидяков 1980, 1982; Смирнов 1995, 1996, 2018; Токарев 2009, 2010, 2011^а, 2011^б, 2014, 2017, 2019; Тырышкина 2002; Флейшман 2006; Фридрих 2010; Харджиев 2006; Хоуг 1976; Чагин 1999, 2008^а, 2008^б, 2019; Эпштейн 1990, 2016; Эткинд^Е 1981; Эткинд^А 1994; Якобсон 1975, 1987; Ямпольский 2001, 2019 и др., учитывая и теоретические взгляды определенных писателей и поэтов (Анненский 1987; Белый 2010; Гумилев 2001; Набоков 1993; Ходасевич 1996, 2017; Цветаева 1994^а, 1994^б; Шаламов 2016; Элиот 1997 и др.).

В диссертации мы также обращаемся к разным философским трудам (Аврелий 1993; Аксенов 2011; Аристотель 1957; Бердяев 1990, 1993, 2018; Бэкон 1972; Ильин 1996; Кант 2015; Лосский 1992; Мережковский 1907; Ницше 1996; Платон 1994; Фейербах 1974; Фихте 1867; Хабермас 2008 и др.), к эстетическим исследованиям (Адорно 2001; Гартман 2004; Драшкич Вичанович 2019; Кайзер 2004; Кант 1994; Мукаржовский 1994; Петрович 2016; Псевдо Лонгин 1966; Татаркевич 1977; Филострат 1985; Шлегель 1983; Эко 2004, 2018 и др.), к лингвистическим и этнолингвистическим концепциям (Бенвенист 1974; Бартминьский 1993, 1999, 2008; Лихачев 1997; Сандомирская 1999, 2001; Юдин 2003).

² См.: Роман 2007; Савинская 2012; Компарелли 2015.

³ «Ни один вид искусства не достигает такого богатства слоев, как поэзия. Это зависит частично от ограничений, налагаемых на них их материей, частично от их материала, от их круга задач, а также от находящихся в их распоряжении специфических художественных средств. Странно то, что наименее конкретная материя поэтического творчества открывает все-таки наибольшие возможности» (Гартман 2004: 241).

⁴ Идею многослойной структуры поэзии (среди прочих видов искусства), разработанную Н. Гартманом, в русском литературоведении дальше разрабатывала Т. И. Сильман – об этом см.: Сильман Т. И. *О семантической многослойности лирического стихотворения*, В: Сильман 1977: 137-168.

Специфика темы и характер объекта исследования потребовали сочетания нескольких методов анализа поэтического текста в целях целостного изучения и описания сформулированной проблемы. Опираясь на терминологический аппарат русской формалистической школы (Ю. Тынянов 1929, 2002; Б. Томашевский 1930; В. Жирмунский 1928, 1977; Р. Якобсон 1975), сформулировавшей ключевые понятия науки о стихе, мы используем материалы и достижения других литературоведческих школ, таких как психоанализ (Мах 2005; Башляр 2009; Руднев 2019; Фрейд 2005; Юнг 1996;), структурализм и семиотика (Лотман 1993, 1995, 1996; Бахтин 1979, 1990, 2000, 2003; Кристева 2004 и др.), и лишь изредка пользуемся методологией позитивистской школы (биографизмом и историзмом), не претендуя считать биографизм поэта основным источником для восстановления «биографии» стихов Поплавского⁵. Главным образом нас интересует поэтика.

Ориентиром настоящей диссертацией стали работы таких ученых как С. Г. Семенова, Е. Менегальдо, А. И. Чагин, Д. В. Токарев, М. Л. Гаспаров, И. Каспэ, Р. Гейро, С. Карлинский, К. Ичин и др.

Исходя из полученных результатов исследования, нами сформулированы следующие **ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ, ВЫНОСИМЫЕ НА ЗАЩИТУ**:

1. В центре поэтического мира Бориса Поплавского находится ярко выраженная индивидуальность (лирический субъект, «я»), обусловленная богатой литературной традицией и развившаяся под влиянием модернистских течений в Европе и в России. Данное лирическое «я» противопоставлено любому «не-я», лишь изредка отождествляющее себя со специфическим эмигрантским «мы».

2. Поэтическое искусство Бориса Поплавского обладает всеми характеристиками модернистской поэтики, глубоко укорененной в русской и европейской литературных традициях, что позволяет поэту быть и традиционным (в смысле домодернистской литературной традиции), и модернистским одновременно. Если новаторство и традиционность поэта выражены, как в плане *формы*, путем сохранения/разрушения классических форм, так и в плане *содержания*, путем расширения и обогащения собственного поэтического языка, то это обусловило формирование собственного и уникального идиостиля поэта.

3. Увлечение Поплавского-поэта определенными авангардными поэтиками (футуризм, дада, «41°», сюрреализм) длилось сравнительно недолго (с начала 1920-х до 1927/28-го гг.), в то время как влияние традиционных поэтик (в первую очередь романтизма) и категория тютчевского «двойного бытия» заметны в почти на протяжении всего творческого пути поэта.

4. Помимо европейских, и, в частности, французских влияний, в поэзии Бориса Поплавского наблюдается неразрывная связь с русскими писателями (Ф. Тютчев, А. Пушкин, М. Лермонтов, Е. Баратынский, В. Жуковский, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, Б. Пастернак, С. Есенин, В. Набоков и др.).

5. В поэзии Бориса Поплавского особое место занимает мотив утраченной родины, дома, прошлого и других концептов эмигрантского подтекста, связанных с

⁵ Биографизм поэта при анализе его поэзии учитывается О. А. Савинской в кандидатской диссертации *Генезис лирики Б. Ю. Поплавского – Об этом см.: Савинская 2012.*

памятью поэта и надеждой на возвращение. Данные мотивы раскрываются как на уровне постоянного диалога с русской литературной и культурной традицией, так и на уровне мотивов, преимущественно романтических (изгнанничество, море, тоска, кораблекрушение и др.), выражающих чаяния поэта на обретение потерянного рая – родины.

6. Поиски собственного поэтического пути Поплавским не были доведены до конца из-за преждевременной смерти поэта, и поэтому его нельзя однозначно его причислять к тем или иным поэтическим течениям. В данной связи следует говорить об элементах различных поэтик (романтизма, символизма, футуризма, дадаизма, «41°», сюрреализма) в его творчестве. Все хронологические рамки и попытки выявить определенные этапы поэтического творчества Бориса Поплавского представляются весьма условными.

§ 0.3. Борис Поплавский –

«НЕИЗВЕСТНЫЙ СОЛДАТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Как писал Гайто Газданов, первая волна русской эмиграции дала «одного поэта – Поплавского – и одного прозаика – Набокова» (Газданов 2009: 240) или, как выразился Г. Адамович, «от эмигрантской литературы останутся только проза Набокова и поэзия Поплавского» (Адамович 1979: 98).

Не учитывая то, что, по замечанию отца поэта, «Борис из чувства соревнования, или скорее подражания [сестре, Наталии Поплавской – Н. М.], тоже начал писать в ученических тетрадях “свои” стихосложения, сопровождавшиеся фантастическими рисунками» (Луи 1993: 78), литературная деятельность Бориса Поплавского начинается немного позже. В городе Александровске⁶ (нынешнее Запорожье), начинающий поэт вместе с В. Маяковским, В. Баяном, И. Северяниным, А. Каменским, Г. Штормом и М. Калмыковой, в альманахе «Радио»⁷ (изд.-во «Таран» – См.: Илл. №1) печатает свое первое футуристическое стихотворение, т. е. цикл «Герберту Уэльсу» (1919). Бесспорно то, что в стихотворении «Герберту Уэльсу» заметно влияние раннего В. Маяковского, как замечают исследователи⁸, ведь, по воспоминаниям В. Баяна, молодой поэт и рекомендовал себя «одним из хулиганов, окружавших Маяковского» (Чертков 1986: 377), но в нем также заметна и космическая тема самого Вадима Баяна. Поистине странным является тот факт, что наряду с такими поэтами, как В. Маяковский, И. Северянин и др., вдруг значится и имя шестнадцатилетнего начинающего поэта. На наш взгляд это обусловлено отчасти и тем, что В. Баян усмотрел в его стихотворениях и собственное влияние («И к Солнцу свезем на моторе людей» (ССТ1 2009: 422)). С. Шаргородский предполагает, что В. Баян и Б. Поплавский могли к моменту выхода альманаха быть уже кое-как знакомы, т.е. они могли встретиться на одном из вечеров Чеховского литературного кружка в Ялте⁹, где молодой поэт, по замечанию Юлиана Поплавского, дебютировал зимой 1919-го года (Луи 1993: 78).

⁶ Точное место (Харьков, Симферополь, Севастополь, Ростов-на-Дону, Одесса или даже Ленинград) и год (1919–1922) выпуска данного альманаха долго были спорными, пока К. Бурмистров, анализируя единственный сохранившийся экземпляр альманаха «Радио», не пришел к выводу, что он был выпущен В. Баяном осенью 1919-го года в городе Александровск. Об этом см.: Бурмистров К. *Альманах «Радио» и дебют Бориса Поплавского* // НЛО 2019/1 (155).

⁷ Подробно о структуре данного альманаха пишет К. Бурмистров упомянутой выше статье (*Альманах «Радио»...*).

⁸ Чертков 1986: 377; Чагин 2008б: 139 и др.

⁹ «В июне Баян открыл чтением “Вселенной на плахе” сезон ялтинского литературного общества им. А. П. Чехова – “кружка в 500 человек” под председательством известной поэтессы и переводчицы Т. Щепкиной-Куперник. Скорее всего, именно в Ялте он познакомился с одним из участников общества, юным московским поэтом Б. Поплавским, будущей звездой эмигрантского Парижа» (Шаргородский 2011: 30).

Явное влияние В. Маяковского на поэзию Поплавского в это время очень сильно, и это заметно и в его поэмах 1919-го года – «Поэма о революции» и «Истерика истерик». В «Поэме о революции» даже при первом чтении замечается язык «Мистерии-буфф» или «Левого марша», с характерной визуальной организацией стихотворения, метафоричностью языка¹⁰, со взглядом в будущее («завтра»), с идеей революции как пожара и т.д.:

<...> Знаете завтра
В барабанной дроби расстрелов
Начнемте новый завет
Пожаром таким
Чтоб солнце перед ним посерело и тень кинуло
Знаете завтра
Снимем с домов стены
Чтоб на улице было певтрей
Даром сумеем позавтракать
И нарумяниться за бесценюк
Всюду в Париже и на Днестре
Куйте завтра веселее
ту революцию
Которая не будет потерянным зовом в тумане
столетий
<...> (Поплавский 2009: 22)

Восстанавливая литературный путь Поплавского, Леонид Чертков пишет, что во время пребывания поэта в Ростове-на-Дону (в 1920-ом году) он был участником кружка «Никитинские субботники»¹¹. Развитие поэта затем продолжается в Стамбуле, куда поэт в 1921-ом году переехал вместе с отцом в числе почти 150 тысяч беженцев, покинувших Крым вместе с бароном Врангелем. Здесь на Босфоре молодой поэт вместе с Владимиром Дукельским организуют «Цареградский цех поэтов»¹²: «Первой формой литературного объединения в Стамбуле явился Цареградский цех поэтов, основанный летом 1920 г. по инициативе 17-летних поэтов Бориса Поплавского и Владимира Дукельского» (Олджай 2020: 91).

¹⁰ В этих ранних текстах Поплавского находим множество футуристических окказиональных образований, в которых чувствуется влияние В. Маяковского: *образованный троглодит; железобетонная устрица; железобетонная мысль; архангелы в касках; морда солнца; пята шлифованная из облаков; меч из копоты; парик поцелуев* и т.д.

¹¹ Об этом см.: Чертков Л. *Дебют Бориса Поплавского* // Континент, 1986, № 47. С. 375.

¹² В середине июля того же 1920-го года и в Париже организован «Цех поэтов», председателем которого был избран И. Бунин.

В том же 1921-ом году, 26-го мая, Поплавский переезжает в Париж, в котором, за исключением короткой поездки в Берлин (1922–1924)¹³, останется до конца своей недолгой жизни. В столице Франции Поплавский три года учился живописи в художественной Академии де ла Гранд Шомьер¹⁴ (*Académie de la Grande Chaumière*), посещал также академию на площади Клиши (*Place Clichy*)¹⁵ на Монмартре, а некоторое время ходил и на лекции в Сорбонне.

Помимо обнаженной натуры в академии, Поплавского и молодых писателей, получивших на родине футуристическую прививку, Париж встретил всем разнообразием авангардных -измов (дадаизм, сюрреализм, кубизм и проч.), а также другого типа модернизмом, воплощенным в творчестве Марселя Пруста, который повлиял на многих русских писателей-эмигрантов (И. Шмелев, М. Цетлин, Г. Иванов, М. Алданов, Г. Газданов, Б. Поплавский и др.). С 7-го августа 1921-го года по 5-е января 1922-го года действовала и «Палата поэтов», основанная В. Парнахом, которую Поплавский часто посещал, но, куда его официально, по собственному свидетельству, так никогда и не приняли¹⁶. Но даже не будучи официально членом всех авангардных объединений в Париже того времени, Поплавский вращался в кругу таких людей как П. Пикассо, С. Фера, Н. Гончарова, М. Ларионов¹⁷, Х. Сутин, Л. Фуджита, А. Арто и др.

В то же время (1921–1922) Поплавский был членом литературно-художественного кружка «Гатарапак», затем следующие два года (1923–1924) он входил в группу авангардистов «Через», которая была создана с идеей взаимодействовать с ЛЕФом, т.е. с московскими футуристами¹⁸, чего на самом деле и не произошло.

Очередным литературным объединением молодых русских писателей в Париже был «Союз молодых писателей и поэтов», инициированный и организованный в 1925-ом году Ю. Терапиано (первый председатель), Д. Кнуттом, А. Ладинским и В. Мамченко, и выросший из неофициального «Клуба молодых

¹³ В столицу Германии Борис Поплавский поехал вместе с К. Терешковичем к концу 1922-го года, а вернулся не позднее 12-го марта 1924-го года, когда он принимает участие в очередном собрании гурпы «Через».

¹⁴ Интересной является запись Поплавского о первом посещении Академии от 9.6.1921 года, которая свидетельствует о неуверенных первых шагах будущего «царства монпарнасского царевича»: «Утром пошел в академию. Первый раз. Сел рисовать обнаженную натуру. Первый раз в жизни. Неприятно. Шел обратно. Голова гудела, и так блаженно синело небо <...>» (ССТЗ 2009: 183).

¹⁵ Д. В. Токарев предполагает, что речь идет об Академии Жака Фернана-Убера – об этом см.: Токарев 2014: 68.

¹⁶ В дневниковой записи от 2.09.1921 читаем: «<...> С Терешкевичем пошел в “Палату поэтов”, рисовал в пальто Ларионова... <...>» (ССТЗ 2009: 200), затем 7.10.1921-го года он пишет: «<...> Был в “Палате поэтов”, рисовал, не читал» (Там же, 205); 22.12.1921-го пишет: «<...> Вечером в “Палату поэтов” из академии, читал Гингеру, всех вывели <...>» (Там же, 220). Однако, 28.09.1921-го он с тоской передает: «<...> Говорил о “Гатарапак” и что я хочу попасть в “Палату поэтов” (в которую так и не попал) <...>» (Там же, 204).

¹⁷ Михаил Ларионов после смерти Бориса Поплавского помог издать в марте 1936-го года его поэтический сборник «Снежный час».

¹⁸ Сама идея создания такой группы связана с приездом В. Маяковского в Париж и банкетом устроенным И. Зданевичем и С. Ромовым по этому случаю 24-го ноября 1922-го года – об этом см.: ЛЭП 2001: 1195–1196.

литераторов». Борис Поплавский принимал активное участие в обсуждениях и спорах на заседаниях «Союза...» на рю Данфер-Рошо №79, о чем упоминает и первый председатель этого объединения – Юрий Терапиано¹⁹. В 1931-ом году «Союз...» переименован в «Объединение писателей и поэтов», участником которого Поплавский остается до своей смерти (1935). Само «Объединение» просуществовало до 1940-го года, точнее до 25-го марта того года, когда состоялось и последнее заседание данного кружка, посвященное памяти умершего в июне 1939-го года В. Ф. Ходасевича.

В 1928-ом году мы видим Поплавского одним из организаторов группы «Кочевье», созданное М. Л. Слонимом, в работе которого участие принимала и М. Цветаева²⁰, и многие другие. На «четверговых» вечерах «Кочевья» в Таверне Дюмениль на Монпарнасе обсуждались не только произведения эмигрантских писателей, но и тексты их советских коллег – Л. Леонова, Э. Багрицкого, С. Есенина, Б. Пастернака, В. Катаева и других. Сказанное не удивляет, если учесть, что идея создателя «Кочевья» – М. Слонима – состояла в том, чтобы сделать это объединение «свободной литературной трибуной, лишенной каких-либо групповых, партийных пристрастий. Одну из своих основных задач он видел в необходимости изучения литературы метрополии – русской советской литературы, в частности, лучших произведений советских писателей 1920 – нач. 30-х» (ЛЭТП 2001: 410).

Одновременно с участием в работе упомянутых объединений Поплавский в Париже постоянно посещает воскресные вечера у Мережковских, участвует в заседаниях «Зеленой лампы», просуществовавшей с 1927-го по 1939-й год. Споры и разговоры о литературе, философии и живописи кроме кружков и литературных вечеров проходили и в многочисленных монпарнасских кафе: Ротонда, Селект, Хамелеон, Ла Боле, Наполи, Дом, Куполь и др. Кафе Хамелеон на Монпарнасе было своего рода штаб-квартирой русских авангардистов: там проводились встречи членов «Палаты поэтов», «Гатарapaка» и группы «Через». В том же кафе, под расписанными Л. Гудиашвили потолком, И. Зданевич проводил заседания перенесенного из Тифлиса «Университета 41°». Вполне вероятно, что именно в «Хамелеоне» 24-го ноября 1922-го года был устроен обед в честь приезда В. Маяковского в столицу Франции, на котором присутствовал и Борис Поплавский.

За молодыми русскими писателями в эмиграции закрепилось определение «Парижская нота», якобы принадлежавшее самому Поплавскому, хотя зафиксировано оно впервые в текстах Г. Адамовича, а Поплавского, если и стоит считать членом «парижской ноты», следует отнести к противоположному «полюсу» (См.: Кочеткова 2010), составлявшему оппозицию адамовичевскому направлению. Другое определение, закрепившееся за молодым поколением русских писателей в эмиграции – «незамеченное поколение», автором которого является В. Варшавский. Однако ни то, ни другое никаким официальным объединением или литературной школой не являлось.

¹⁹ См.: Терапиано 1987: 168.

²⁰ Цветаева ценила Поплавского именно как поэта. В одном письме А. А. Тесковой от 17 марта 1929 года, она его называет «даровитым» поэтом, но «путаным (беспутным) человеком», а в письме Б.В. Сосинскому от 29 марта 1930 года она упоминает Поплавского в качестве одного из тех, кого хочет пригласить на свой творческий вечер.

В 1922-ом году Поплавский временно переезжает в Берлин учиться живописи. В Берлине начала 1920-х гг., как и в других европейских городах (Прага, Париж, Белград, София и др.) велась весьма богатая культурная жизнь, организованная русскими эмигрантами. С 1921-го по 1923/4-ый гг. в столице Германии по инициативе А. Белого, А. Ремизова и А. Яценко был организован Дом искусств, своеобразная академия искусства, а через год основатели берлинского Дома искусств, А. Белый и А. Ремизов, вместе с В. Ходасевичем, Н. Берберовой и другими организуют Клуб писателей (Агеносов 1998: 19). Именно в Берлине Поплавский окончательно выбирает путь поэта, а ключевую роль в этом сыграли, как сам Борис Юлианович сообщает в дневнике²¹, Борис Пастернак и Виктор Шкловский.

С 1929-го по 1931-ый год в Париже встречаются французские и русские писатели и мыслители, а эти встречи получили название «Франко-русская студия»²². Завсегдатаями «Франко-русской студии» были и молодые эмигрантские поэты – Б. Поплавский, С. Шаршун, Б. Божнев, А. Гингер и др., чья литература в большей или меньшей степени развивалась под влиянием авангардных веяний в Париже того времени (дадаизм и сюрреализм в первую очередь). На одной из таких встреч Поплавский формулирует свое видение искусства: «Искусство не существует. Существует только внутренняя жизнь и внутренняя ценность документа» (Ливак 2005: 115).

Леонид Ливак считает, что Поплавский только в 1931-ом году, опубликовав свой первый (и единственный прижизненный) сборник стихотворений «Флаги», выходит из своей изоляции (Ливак 2005: 607). К тому времени (где-то с 1929-го года)²³ Поплавский уже отвергает «левые» поэтики и пытается завоевать новую аудиторию – своих соотечественников, решив, очевидно, не покидать «берега» русского языка. Резко авангардный курс, который брали молодые русские писатели первой волны после приезда в Париж, был противен вкусу консервативной публики. Наглядным примером является провал С. Шаршуна 21-го декабря 1921-го года в кафе «Хамелеон», устроившего вечер под названием «Дада лир кан», где помимо самого Шаршуна участвовал и В. Парнах со своими эксцентрическими танцами и новыми произведениями. Участие в этом торжественном вечере приняли и другие члены «Палаты поэтов». На творческом вечере Шаршуна читались и произведения Л. Арагона, А. Бретона, П. Элюара, Ж. Риго, Ф. Супо – все это вызвало протест зрителей²⁴, среди которых, по воспоминаниям М. Джозефсона, было много эмигрантской знати (адмиралы, графы и князя). Сам Поплавский об этом вечере писал, что дадаисты «оскорбили публику»²⁵.

О плохом состоянии русского авангарда в Париже того времени, когда от него отходит (одним из последних, как замечает Л. Ливак) Поплавский, немало говорят и слова В. Маяковского, посетившего столицу Франции очередной раз в 1928-ом году:

²¹ «<...> Приехав в Париж, занялся сперва живописью, затем, разочаровавшись, стал писать стихи и уехал в Берлин на время, где Пастернак и Шкловский меня обнадежили» (ССТЗ 2009: 480).

²² Об этом см.: Ливак 2005.

²³ По мнению Д. Токарева тогда «поэтика Поплавского освобождается от свойственного ей ранее авангардистского пафоса и становится подлинно оригинальной» (Токарев 2011а: 9).

²⁴ Об этом см.: Ливак 2014: 50.

²⁵ Там же.

«Из искусства могу смотреть только кино, куда и хожу ежедневно. Художники и поэты отвратительнее скользких устриц, Протухших. Занятие это совсем выродилось. Раньше фабриканты делали авто, чтобы покупать картины, теперь художники пишут картины, только чтобы купить авто. <...>» (Катанян 1956: 367). Пусть это слова и позднего Маяковского, они, на наш взгляд, очень точны и хорошо описывают «протухшую» атмосферу распавшейся русской «левой» литературы в Париже. Протест Поплавского выражен и его уходом в прозу, так как он к началу 1928-го года начинает писать первую часть задуманной трилогии – роман «Аполлон Безобразов».

Большую известность Борис Поплавский получил уже посмертно. Все то, что при жизни умалчивалось, многочисленные писатели и критики поспешили высказать, когда Поплавского не стало. Хотя до самого конца Поплавский не сформулировал точно свое поэтическое кредо, одно бесспорно – его поэзия с начала до конца оставалась герметичной, и в свою «поэтическую вселенную» он не пускал никого; даже, будучи большим поклонником авангарда, он не пытался так сильно (как С. Шаршун, С. Ромов и В. Парнах) выделяться среди дадаистов и заумников того времени, хотя, по свидетельству Бронислава Сосинского, именно Поплавский познакомил его с Тристаном Тцара, Хаимом Сутиным, Фуджитой, Михаилом Ларионовым, Мане-Катцом и др. (Сосинский 1991). Поплавский скорее предпочитал дендизм, богему и есенинское хулиганство, нежели бытность частью большой группы. Все это заставляет нас, как замечает Е. Эткинд, учесть роль «и многих других поэтов более молодых поколений (например, Поплавского)» и «пересмотреть исторический процесс <...>» (Эткинд 1981: 29).

Появление отдельных сборников поэзии Бориса Поплавского происходило с немалыми перерывами («Флаги» 1931, «Снежный час» 1936, «В венке из воска» 1938, «Дирижабль неизвестного направления» 1965), а первое интегральное (но не полное) трехтомное издание собрания его стихотворений осуществлено С. Карлинским в Беркли (США) в 1980 году. В недавнем прошлом (2009) собрание стихотворений поэта напечатано в Москве в первом томе трехтомного собрания сочинений Бориса Поплавского. После выхода упомянутого трехтомника разными издательствами было продолжено издание новых поэтических произведений Поплавского («Христианское издательство», «Гилея», «Согласие», «Терра» и т.д.). Также его поэзия публиковалась и в разных научных журналах и альманахах («Новый журнал», «Диаспора» и др.).

Два романа Поплавского не были целиком напечатаны при жизни писателя – первый («Аполлон Безобразов») печатался отдельными главами в парижском журнале «Числа» (№ 2–3, 5, 10), а второй («Домой с небес») напечатан после смерти поэта в первых двух номерах альманаха «Круг»²⁶ И. И. Бунакова-Фондаминского.

²⁶ Альманах «Круг» был задуман участниками одноименного общества, как сообщает Г. Адамович: «Осенью прошлого года по инициативе И. И. Бунакова в Париже возникло общество, посвятившее себя тому, что в сравнительно недавние годы мы навали бы “выработкой миросозерцания”. Но наша эпоха ироничнее, разобщеннее довоенной и о “выработке миросозерцания” теперь мало кто склонен говорить. Однако изменились, главным образом, выражения. Суть дела осталась почти той же самой, да и не может она сильно измениться. Обществу дано было имя “Круг”. Вошли в него преимущественно молодые или среднего возраста, литераторы, а с другой стороны, богословы и представители тех новых политических течений, которые связывают разрешение социальных вопросов с верностью догматам христианства» (Адамович 2018: 93). Поскольку само общество возникло осенью 1935-го года, а Поплавский умер в октябре того же года, он членом «Круга» быть не мог, да и не все печатавшиеся в альманахе литераторы были членами этого общества.

Роман «Аполлон Безобразов» впервые целиком (но с ущербной главой «Бал») был издан В. Крейдом и И. Савельевым в 1991-ом году (так называемое «московское издание»), затем в 1992-ом году вышел тот же роман в «Новом Журнале» (№ 187–189), а в следующем, 1993-ем году, в Санкт-Петербурге (совместное издание «Logos» и «Голубой всадник») были напечатаны оба романа Поплавского.

Личный архив Бориса Поплавского после его смерти достался его другу Николаю Татищеву и его жене Дине Шрайбман²⁷, благодаря которым и осуществлены многие посмертные публикации работ писателя. После смерти самого Татищева этот архив был разделен между его сыновьями, а некоторые части попали и в другие частные собрания. Властями СССР были изъяты личные архивы А. Богославского в 1983 перед его арестом и Н. Столяровой после ее смерти в Москве в 1984 году, в обоих архивах хранились рукописи (дневники, письма, стихотворения и проч.) Бориса Поплавского. Личная библиотека Бориса Поплавского после его смерти утеряна.

Имя Бориса Поплавского в России прозвучало лишь в 1969-ом году, когда 28-го мая того же года в «Литературной газете» была напечатана статья В. Перцова, в которой автор крайне недоброжелательно отозвался о вышедшей в Нью-Йорке в издательстве «Рэндом хаус» (*Random House*) антологии поэзии «Поэты на уличных перекрестках: портреты пятнадцати русских поэтов»²⁸ (*Poets on Street Corners: Portraits of Fifteen Russian Poets*), составленной Ольгой Карлайл, дочерью русского эмигранта Вадима Андреева. В данной статье, занявшей без малого целую страницу, автор целый столбец посвящает «этому» Борису Поплавскому, в поэзии которого, как и в стихах других декадентов, преобладает «мрак беспросветный», «элементы порнографии» и проч.:

«Об одном авторе, имя которого впервые попало мне здесь, и преподнесенном Ольгой Карлайл в пояснительной заметке с большой торжественностью, я считаю себя вправе высказаться, потому что, кроме стихов в антологии, мне стал известен и его как бы подводящий итоги сборник стихов “Снежный час”, вышедший в Париже посмертно. Сообщается, что готовятся издания неопубликованных его произведений. Ольга Карлайл пишет: “Борис Поплавский, быть может, наиболее оригинальный среди поэтов русской школы в Париже, до сих пор не известен литературной критике...” И она дает три длинных стихотворения этого “новооткрытого” ею Поплавского. Можно сказать, что они (как и весь его сборник) направлены “в никуда” (кажется, так назывался сборник стихов “имажиниста” А. Кусикова в начале 20-х годов). В стихотворении, названном “Рукопись, найденная в бутылке”, автор рассказывает о том, как он вместе с любимой остался вдвоем на погибающем “пустом корабле”. <...> Едва ли, конечно, можно завидовать человеку, оставшемуся до такой степени без цели в жизни, как автор этого стихотворения “в бутылке”. И такое же настроение (и уровень поэтический) у этого эпигона франко-русского символизма в его посмертном сборнике “Снежный час”. <...> В своем предисловии Ольга Карлайл, как мы помним, заявила о своей любви к русской поэзии. Но какая же это любовь, если рядом с замечательными

²⁷ Именно Д. Шрайбман, согласно «Завещанию» Б. Поплавского, должна была проводить отбор стихотворений к печати, однако она умерла уже в 1940-ом году и архивом стал распоряжаться ее муж, Н. Татищев.

²⁸ Автором в данную антологию включены следующие поэты: А. Блок, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева, В. Маяковский, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Б. Поплавский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, И. Холин, Г. Сапгир, Б. Ахмадулина, И. Бродский.

произведениями действительно лучших современных русских поэтов и на равных правах с ними фигурируют явления вроде автора “мертвой ноги”? <...>» (ЛГ 1969: 4).

Тем не менее данная статья В. Перцова сыграла важную роль в изучении эмигрантской литературы и творчества Бориса Поплавского в отдельности, так как именно сказанное о поэте послужило толчком для А. Богославского и Е. Менегальдо в серьезном ознакомлении с его текстами; в дальнейшем это «откроет дверь» в мир Поплавского многим исследователям.

Хотя молодому писателю в эмиграции не составляло особого труда напечатать свои тексты в каком-нибудь из существующих журналов, Поплавский печатался довольно редко; его тексты издавались в таких журналах, как «Воля России» (Прага), «Числа»²⁹ и «Встречи» (Париж), «Современные записки» (Париж), случай его, все-таки, можно считать прецедентным в этом отношении. Почему это так до конца не понятно, но наглядным примером является ответ М. Кантора, редактора журнала «Встречи», Г. Адамовичу: «Со стихами Поплавского я бы повременил, по невесомым соображениям общепсихологического порядка» (Ливак 2014: 140). Наверное, одной из самых главных причин непечатания стихотворений Поплавского была чрезмерная «левизна» его раннего творчества, которая не вписывалась в слишком традиционные и сугубо патриархальные взгляды русской эмиграции в целом.

Дополнительной причиной непечатания являлось и то, что поэзия Бориса Юлиановича Поплавского представляет собой сложное и герметичное, многослойное явление, отзывающееся на русскую и на мировую литературную (в том числе и авангардную) традицию. Его лирика построена на принципе триединства, о чем сам поэт оставил запись в дневниковой за 1929 год: «Поэзия создается из музыки, философии и живописи. То есть от соединения ритма, символа и образа» (ССТЗ 2009: 280) и, отклоняясь от старой темы страдания человека из-за социальной несправедливости, поэт своими главными темами берет *любовь* и *смерть* (Там же, 281). Однако, сам Поплавский статью «Около живописи», в которой анализирует работы великих художников, завершает знаменитыми словами Ф. М. Достоевского – «Страдать надо, молодой человек» (Там же, 94), чем подчеркивает, что трагизм его поэзии во многом обусловлен трагизмом его жизни. Слова Достоевского, которые Поплавский повторяет, на самом деле произносит и один из его постоянных собеседников в поэзии – подпольный человек: «Страдание – да это ведь единственная причина сознания» (Достоевский 1973: 119). Именно это подполье, в которое Поплавский-поэт себя заточил, сделало из него фигуру чуждую «старосветским» эмигрантам старшего поколения.

²⁹ Можно сказать, что вокруг журнала «Числа» образовался неформальный кружок. Сотрудниками данного журнала в разное время были: М. Ларионов, Б. Поплавский, В. Мамченко, В. Яновский, А. Руманов, Ю. Фельзен, Ю. Мандельштам, Н. Оцупь, Г. Раевский, В. Смоленский, С. Стасик, Ю. Терапиано, А. Гингер, В. Варшавский, С. Шаршун, Д. Кнут, С. Прегель, Е. Бакунина, Л. Червинская, И. Одоевцева, Д. Мережковский, Г. Адамович, З. Гиппиус, Г. Иванов, П. Ставров, А. Алферов, Ю. Софиев, Б. Вильде, А. Буров, В. Злобин, Л. Кельберик, А. Ладинский, Г. Газданов, С. Горный, И. В. де-Манциарли, П. Бицилли, Л. Шестов, К. Мочульский, Ю. Сазонова, Д. Карэн, М. Цветаева и т.д. В «Числах» также печатались небольшие отчеты о заседаниях «Зеленой лампы», «Союза молодых поэтов и писателей», «Кочевья», «Перекрестка».

Мы попытаемся показать на материале стихов Бориса Поплавского, как его поэтические образы со временем усложняются, а подростковые увлечения языковыми играми прекращаются.

Довольно амбициозно заявленный объект исследования – поэзия Бориса Поплавского имеет логическое объяснение. Во-первых, если рассматривать только поэзию определенного периода, это даст результаты только на горизонтальном, синхроническом уровне, в то время как анализ генезиса лирики одного поэта, должен дать целостное представление о его поэзии на вертикальном, диахроническом уровне. В. Ф. Ходасевич в статье «Два поэта» писал: «Вся совокупность произведений лирического поэта может быть рассматриваема как единая поэма. Поплавскому грозила опасность превратиться из ее автора – в героя» (Ходасевич 2017: 317). Во-вторых, мы не собираемся давать полный монографический анализ каждого отдельного стихотворения, а выберем репрезентативное количество лирических текстов, достаточное для описания заявленной нами в заглавии проблемы – поэтического искусства Бориса Поплавского.

Под конец 1990-х и особенно после 2000-х гг. интерес к русской эмиграции в целом возрастает, в том числе и интерес к парижской эмигрантской среде. Издаются ценные воспоминания самих эмигрантов (В. Варшавский, Н. Берберова, А. Зверев, В. Яновский, З. Шаховская, И. Одоевцева, Ю. Терапиано, Р. Гуль, Г. Адамович, В. Ходасевич, В. Бурлак, А. Бахрах, И. Кнорринг и др.), эмигрантские писатели включаются в литературные энциклопедии, число научно-исследовательских работ увеличивается и т.д., но все же полная картина эмигрантской литературы еще не сформирована, к тому же поэзия всегда в меньшей степени привлекала внимание исследователей.

Факт недостаточной изученности творчества Бориса Поплавского подтверждается сравнительно небольшим кругом монографических исследований его литературного наследия (Е. Менегальдо *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*, 2007; Д. Токарев *«Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*, 2011), отдельными главами в составе монографических штудий (С. Г. Семенова *«Героизм откровенности...» (проза Бориса Поплавского)*; А. И. Чагин *Расколота лира в: Пути и лица: О русской литературе XX века*), рядом статей о его жизни и творчестве (Е. Менегальдо, А. И. Чагин, Д. Токарев, К. Ичин, Н. В. Николаенко, Ю. В. Матвеева, Е. В. Тырышкина, И. Васильев, Н. Грякалова, О. Михайлов, Э. О. Райс, Н. В. Андреева, И.Е. Разинькова и др.), а также определенным количеством диссертаций, защищенных в России с конца 1990-х гг., до нашего времени (Жердева В. М. *Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей "незамеченного поколения" русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов* (1999); Н. В. Андреева *Черты культуры XX века в романе Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов"* (2000); Н. И. Прохорова *Концепт "жизнетворчество" в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского* (2007); С. Н. Роман *Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского* (2007); И.Е. Разинькова *Поэтика романа Б. Ю. Поплавского "Аполлон Безобразов" в контексте прозы русской эмиграции рубежа 1920-х–1930-х годов* (2009); О. С. Кочеткова *Идейно-эстетические принципы "парижской ноты" и художественные поиски Бориса Поплавского* (2010); М. Ю. Галкина *Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского* (2011); О. А. Савинская *Генезис лирики Б. Ю. Поплавского* (2012); Л. В. Драгалева *Семантика контраста и средства ее выражения в идиостиле Бориса Поплавского* (2012); А. В. Дмитрова *Мотивная структура диалогии Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов" и*

“Домой с небес” (2013); Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы (2015) и другие).

Таким образом, можно заключить, что творчество Бориса Поплавского последние три десятилетия побуждало и продолжает побуждать интерес исследователей разных смежных областей гуманитарных наук: литературоведение, языкознание, эстетика, культурология.

§ 0.4. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ НАСТОЯЩЕЙ ДИССЕРТАЦИИ ИЛИ ПОЧЕМУ ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО?

Исследовать поэтические пласты, созданные писателями русского зарубежья, является нелегкой задачей, так как многие из них за границей оказались очень молодыми, еще не созревшими как творческие личности, с другой стороны, потому что эти молодые ростки были пересажены на другую почву и продолжили на ней расти, в то время как часть их корней осталась на родине. Помимо сильного влияния отечественной литературной традиции они на Западе, в Париже, получили мощную «прививку» – «прустовские и джойсовские уроки “потока сознания”, эстетику “проклятых поэтов”, сюрреалистическое автоматическое письмо, фрейдизм и феноменологию...» (Семенова 2001: 511). Указанный список можно продолжить дальше, но мы в рамках нашей диссертации остановимся на моментах, важных только для поэтики одного Бориса Поплавского. Проблема, возникающая при определении ключевых элементов поэтики Бориса Поплавского, заключается в том, что предметом его поэзии (как и любого поэта, по его словам) может стать все что угодно («Как трудно быть поэтом в этом мире / Где все поэзия и места нет стихам / Оркестра сладкий рев, стотрубый гам / Пробить ли треньканием лиры» (ССТ1 2009: 129))³⁰.

Заглавие настоящей диссертации – «Поэтическое искусство Бориса Поплавского» – сформулировано так, чтобы, описав ключевые моменты поэтики Бориса Поплавского, возможно было сделать синтетический вывод о наиболее существенных сторонах его поэтики, опираясь на уже сказанное о творчестве данного писателя другими исследователями. В то время как прозе Бориса Поплавского посвящено несколько серьезных монографических исследований и множество отдельных научно-исследовательских статей, поэзия этого автора была лишена более или менее систематичного изучения и целостных выводов и под исследовательскую лупу попадали лишь отдельные стихотворения. Поэтому такой выбор заглавия диссертации сделан нами по двум причинам: (1) с учетом развития теории литературы, как науки, которая и начинается (хотя бы на европейской почве) с работы Аристотеля «О поэтическом искусстве» (Περὶ ποιητικῆς) с целью выявить закономерности, существующие в рамках лучших литературных образцов; (2) с учетом словосочетания «поэтическое искусство» в поэзии самого Бориса Поплавского, у которого находим стихотворения «Ars Poétique» (1923-1934), «Art Poétique» (1925-1931), «Art Poétique-1» (1925), «Art Poétique-2» (1926), «Art Poétique-3» (1926)³¹. В поле

³⁰ Выражение «места нет стихам» и «треньканье лиры» восходят к стихотворению «Невыразимое» (1819) В. Жуковского и к риторическому вопросу, заданному в первой строчке этого стихотворения «Что наш язык земной пред дивною природой?». Однако Поплавскому в этом плане ближе Тютчев и его «Silentium» (1830), что мы дальше покажем.

³¹ Р. Компарелли в кандидатской диссертации «Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы», защищенной в Томске в 2015 г., отдельную главу («Art poétique» П. Верлена и «Art poétique» Б. Поплавского: диалог в сфере поэтической саморефлексии, С. 161–170) отводит этой проблеме, причем автор к пяти основным стихотворениям добавляет и стихотворение «Открытое письмо» (1926).

нашего зрения попадут и другие стихотворения, важные для определения заявленной нами в заглавии проблемы.

Проблеме «поэтического искусства» (мы имеем в виду анализ перечисленных выше стихотворений) посвящены немногочисленные тексты: статья Д. В. Токарева «Ars Poetica Бориса Поплавского (Поплавский и Малларме) // Литература русского зарубежья (1920–1940 гг.): взгляд из XX века. СПб.: Изд.-во СПбГУ, 2008. С. 210–218.; короткий обзор этой темы того же автора в начале главы «Злой курильщик»: Поплавский и Стефан Малларме // «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 260–268.; отдельная глава в кандидатской диссертации Р. Компарелли («Art poétique» П. Верлена и «Art poétique» Б. Поплавского: диалог в сфере поэтической саморефлексии // Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы. 2015. С. 161–170.

Рассматривая интенции поэта Бориса Поплавского, который в заглавии первого (хронологически) стихотворения с определением поэтическое искусство («Ars Poétique» (1923–1934)) сочетает компонент латинского языка (Ars – искусство) и французского языка (Poétique – поэтический, относящийся к поэтике), Д. В. Токарев пишет:

«Возможно потому, что тем самым хотел, с одной стороны, продемонстрировать свою ориентацию на классические образцы (например, на “Ars poetica” Горация), и, с другой стороны, указать на свою близость к французской поэтической традиции. Действительно, стихотворение с названием “Art poétique” можно найти у тех поэтов, на которых Поплавский неоднократно ссылается в своих статьях и дневниковых записях: прежде всего у Верлена (с его знаменитой первой строчкой “De la musique avant toute chose”) или же у Макса Жакоба» (Токарев 2011_а: 260).

Роза Компарелли в своей диссертации соглашается с выводами Д. В. Токарева по поводу влияния и возможной ориентации стихотворений Бориса Поплавского, и заключает:

«Можно говорить о таком типе контакта текстов Поплавского и Верлена, как пересечение генетических связей и типологических схождений. Очевидная ориентация выделенных стихотворений Поплавского на верленовскую парадигму констант поэтического процесса и собственно текста “Art poétique” разворачивается в корпусе стихотворений как детализация, диалог с предшественником» (Компарелли 2015: 170).

Мы дополнительно подчеркнем «классическую» сторону («Ars») ³² поэтического искусства Бориса Поплавского, так как влияние предшествующих

³² Первым, кто аналитический рассматривает обе стороны «поэтического искусства», расчлняя его на составные элементы, был немецкий философ Фридрих В. Й. Шеллинг (Friedrich W. J. Schelling) – Ср.: «Я напому основное определение важных составных элементов искусства по Шеллингу. Он <...> в

поэтических школ и течений на его поэзию, как мы попытаемся показать в отдельных главах настоящей диссертации, сыграло очень важную роль в рамках творчества Бориса Поплавского в целом. Поскольку Д. В. Токарев и Р. Компарелли убедительно показали, что указанные стихотворения ориентированы, в первую очередь, на стихотворение «Art poétique» Поля Верлена (Paul Verlaine), остается вопрос на кого ориентирована «классическая» часть рассматриваемого словосочетания – поэтическое искусство? Д. В. Токарев предполагает, что источником может быть «Ars poetica» римского поэта Квинта Горация Флакка (Quintus Horatius Flaccus), но нам кажется, что имеется в виду другой автор классической поэтики – Николо Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux), автор авторитетного текста «Поэтическое искусство» (L'art poétique, 1674), поскольку стихотворение Верлена «Art poétique» (1874) написано по случаю 200-летия трактата Буало³³.

По словам В. А. Лукова, «крупнейший теоретик классицизма Буало сочинил большую поэму из 4 песен, в которой излагал множество правил художественного творчества. Верлен противопоставляет этой поэме-трактату маленькое стихотворение с единственным требованием: поэзия должна быть подобна музыке» (Луков 2009: 34). Новое кредо, которое провозглашает Верлен («за музыкою только дело»³⁴, «не церемонься с языком», «всегда милее полутон», «хребет риторике сверни» и др.), подхватывает и Борис Поплавский; стихотворение, которое он хронологический первым начал писать с такой идеей – это стихотворение «Ars poétique» (1923–1934):

ARS POÉTIQUE

Не в том, чтобы шептать прекрасные стихи,
Не в том, чтобы смешить друзей счастливых,
Не в том, что участью считают моряки,
Ни в сумрачных словах людей болтливых.

Кружится снег – и в этом жизнь и смерть,
Горят часы – и в этом свет и нежность,
Стучат дрова, блаженство, безнадежность,
И снова дно встречает всюду жердь.

Прислушайся к огню в своей печи –
Он будет глухо петь, а ты молчи
О тишине над огненной дугою,
О тысяче железных стен во тьме,

искусстве различал: *рациональную* (Techne, Kunst, Art, лат. Ars) и *деятельную* (Poiesis) стороны» [В оригинале: «Подсетићу на Шелингово основно одређење битних саставница уметности. Он је <...> у уметности разликовао: *рационалну* (Techne, Kunst, Art, лат. Ars) и *стваралачку* (Poiesis) страну»] (Петрович 2016: 73).

³³ См.: Луков В. А. *Французский неоромантизм*: Монография, М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2009. С. 34–37.

³⁴ Перевод с французского Б. Л. Пастернака.

О солнечных словах любви в тюрьме,
О невозможности борьбы с самим собой.
(ССТ1 2009: 436–437)

Данное стихотворение можно назвать одним из манифестов поэтики Бориса Поплавского, в котором, как показали упомянутые исследователи, сочетаются классическая часть (Ars)³⁵ и поэтическое новаторство (Poétique), идущее от Верлена. Главным образом это сочетание старого и нового в данном стихотворении заметно в самой форме стихотворного текста: перед нами сонет, как одна из самых изящных лирических форм неканонической структуры, построенный по типу три катрена и одно двустишие (4 + 4 + 4 + 2), что также является и отсылкой к онегинской строфе. Поплавский в большой степени соблюдает организацию рифмы онегинской строфы: первый катрен – *абаб*, второй катрен – *абба*, третий катрен – *аацб*, и в заключительном двустишии – *бц*, то есть получается, что внешняя (визуальная) и внутренняя организация стихотворения противоречат друг другу. Согласно организации рифмы, стихотворение должно быть построено следующим образом: два катрена, одно двустишие, один катрен (4 + 4 + 2 + 4), что является неправильной формой сонета. Таким образом Борис Поплавский экспериментирует с формой, делая традиционную форму более современной, и это является одной из констант в его поэтике.

В комментариях к стихотворению «Art poétique» Дмитрий Токарев указывает, что все вышеупомянутые стихотворения «сводятся к словесным играм и не могут восприниматься в качестве поэтической декларации. Сказанное не относится к первой строфе стихотворения, посвященного Гингеру [«Art poétique» – Н. М.]» (Токарев 2011а: 286), то есть в этих четырех строках («Поэзия, ты разве развлеченье? / Ты вовлеченье, отвлеченье ты. / Бессмысленное горькое реченье, / Письмо луны средь полной темноты») можно говорить о определенной поэтической декларации поэта.

Мы предполагаем, что именно стихотворение «Ars poétique», о котором речь шла выше, полностью является программным, и в первом катрене («Не в том, чтобы шептать прекрасные стихи, / Не в том, чтобы смешить друзей счастливых, / Не в том, что участью считают моряки, / Ни в сумрачных словах людей болтливых»), поэт апофатически³⁶ доказывает, в чем на самом деле заключается суть поэзии. Во втором катрене поэт говорит о важнейших темах не только поэзии, но и философии и искусства в целом – *жизнь, смерть, протекание времени, блаженство, безнадежность, дно* (то есть конец), а в последних шести строках (4+2) ключевым является глагол *молчать*, то есть таким образом заявлена идея невозможности словами выразить свои мысли, что перекликается со стихотворением «Silentium» (1830) Ф. Тютчева, причем в дневниках сам Поплавский парадоксально выразил свои видения искусства с оглядкой на Тютчева, сказав, что «отсутствие искусства прекраснее его самого» (ССТ3 2009: 45). Заключительная строка данного стихотворения («О невозможности борьбы с самим собой») поднимает еще одну проблему поэтического искусства Бориса

³⁵ Относительное соблюдение Поплавским традиционных поэтических начал замечается и в лирических формах, которые он порой выбирает – *стансы, рондо, романс, поэма, гимн* и проч., и даже церковные канонические формы такие как *ектенья* и *молитва*.

³⁶ От древнегреческого *ἀποφατικός* – отрицательный, негирующий, как теологический прием доказывания существования Бога путем отрицания.

Поплавского, а это вопрос самосознания/индивидуальности (лирического «я»), иными словами, место и роль лирического героя в поэзии Бориса Поплавского в эпоху больших переломов и в обществе, и в поэзии (Об этом см.: Глава 1.).

Авангардные черты поэзии Бориса Поплавского через призму «роétique», то есть как преимущественное влияние французских поэтов и писателей на его поэтику, отмечали многие исследователи. Ю. К. Терапиано в письме В. Ф. Маркову, анализируя состояние и движение русской литературы в парижской эмиграции, писал: «<...> вы правы в том, что “Париж” – приблизительно с середины 20-х годов – пошел иным путем, чем Пастернак, Цветаева и вся эта “линия”. К “левизне”, к “дерзаниям” большинство стало относиться сдержанно, хотя Поплавский во “Флагах” своих “очень дерзал”, но это скорее линия Аполлинера, Рембо, т.е. не русская» (Терапиано 1998: 244). Интересным образом и польский художник-эмигрант Юзеф Чапский (Józef Czapski) в воспоминаниях 1953-го года, не доверяя Ю. Терапиано, заметил в поэзии Поплавского тютчевскую линию:

«Поплавский, о котором пишет Терапиано, опровергая ложные слухи, касающиеся его смерти (кокаин, самоубийство), является, как мне кажется, писателем, которого Институт им. Чехова должен печатать. <...> Его поэзию Терапиано относит к сюрреализму (разве она не скорее образцовая и тютчевская, чем сюрреалистская?)»³⁷. (Чапский 2005: 185–186)

К стихотворениям Поплавского, дающим более или менее точное определение поэзии как таковой, можно отнести и одно, написанное в 1925 году, и озаглавленное «Поэзия»:

Китайский вечер безразлично тих.
Он – как стихи: пробормотал и стих.
Он трогает тебя, едва касаясь,
Так путешественника лапой трогал заяц.

Дымится мир, над переулком снова
Она витает, дымная вода,
На мокрых камнях шелково блистает,
Как молоко сбегает навсегда.

Не верю я Тебе, себе, но знаю,
Но вижу, как непорочны я и Ты
И как река сползает ледяная,

³⁷ [В оригинале: «Popławski, o którym Terapiano podaje wiadomości, obalające fałszywe plotki, krążące o jego tragicznej śmierci (kokaina, samobójstwo), jest – wydaje mi się – pisarzem, którego Instytut im. Czechowa koniecznie powinien drukować. <...> Poezję jego Terapiano wiąże u surrealiemem (czy nie jest prędzej klasycyzująca i tutezewowska niż surrealistyczna?)»].

Неся с собой души с высоты.

Как бесконечно трогателен вечер,
Когда клубится в нем неяркий стих,
И, как пальто, надетое на плечи,
Тебя покой убийственный настиг.

(Поплавский 1965: 14)

Не случайно данное стихотворение Поплавским включено в сборник «Дирижабль неизвестного направления», задуманный как послание в будущее (Об этом см.: §2.3), так как в нем намечены некоторые черты поэтической манеры поэта, характеризующие его поэзию в целом. Это, прежде всего, языковая игра, показанная в первой строфе на примере омонимов *стих* (ед. числ. прошедшего времени мужского рода от глагола *стихнуть*) и *стих* (стихотворение), рифмующихся со словом *тих* (от прил. *тихий*), в чем поэт показывает свое видение поэзии как своеобразной *тишины* и *бормотания*, т.е. глубоко интимного, личного дела, так как этот стих в последней строфе «клубится» и он «неяркий». Наряду с омонимами, здесь мы видим и анаграммы, также характерные для поэзии Поплавского. Это видно в словосочетании «над переулком снова», поскольку наречие «снова» не имеет никакого значения, так как не указывается, когда раньше такое происходило, но, если в данной форме усмотреть зашифрованное слово «сон» и приведенное словосочетание прочитать как «переулок снов», тогда мы получаем ключевое понятие для прочтения большинства стихотворений Бориса Поплавского, в которых пространство сна является основным локусом.

В строках «Не верю я Тебе, себе, но знаю, / Но вижу, как непорочны я и Ты» усматривается важная для поэтики Поплавского оппозиция *я* : *Ты*, т.е. отношение лирического субъекта и другого, который, как мы видим, может означать и второе «я» поэта, и мнимого собеседника-эмигранта, и будущего читателя.

<...>

Розовый ветер зари запоздалой
Ласково гладит меня по руке.
Мир мой последний, вечер мой алый,
Чувствую твой поцелуй на щеке.

Тихо иду, одеянный цветами,
С самого детства готов умереть.
Не занимайтесь моими следами —
Ветру я их поручаю стереть.

Б. Поплавкий

ГЛАВА 1.

ЛИРИЧЕСКОЕ «Я»³⁸ В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

*«<...> маска Себастьяна приросла к моему лицу,
сходство несмываемо. Себастьян – это я,
или я – это Себастьян, а то, глядишь,
мы оба – суть кто-то, не известный ни ему, ни
мне»*

В. Набоков

§ 1.1. ПРОЛЕГОМЕНЫ К ГЛАВЕ 1.

Изучение «я» и его описание требует комплексного подхода с позиций различных наук, таких как психология, психоаналитика, этнолингвистика, философия, литературоведение, лингвистика и др., но мы в контексте изучения этого вопроса не претендуем на полный охват настоящей проблемы. В рамках данной главы мы ограничимся литературным уровнем, пользуясь, по мере надобности, достижениями философской мысли, ибо «книга – порождение иного “я”, нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках» (Пруст 1999: 36). Поэтому лирическое «я» вслед за авторами «Словаря литературоведческих терминов» мы понимаем следующим образом: «Лирический герой (образ поэта, лирическое “я”). “Л<ирический> г<ерой>” – условное литературоведческое понятие, охватывающее весь круг произведений, созданных поэтом; на его основе создается целостное представление о творчестве поэта <...>» (СЛТ 1974: 177). Позиция лирического героя в стихотворении и отношение поэта к нему (то есть изменение этой позиции и отношения) представляет собой точку поворота в эволюции поэзии и начинается это в русской поэзии, по мнению Ю. Тынянова, в поэтике Державина:

³⁸ Местоимение первого лица – я мы будем выделять кавычками («я»), когда обозначаем лирического героя, так как речь идет об поэтической, иллюзорной реальности, в то время как в цитатах мы будем приводить его так, как это авторы делали в своих текстах.

«Эволюция поэзии сказывается сменой отношения к поэтической речи и сменой “лирического героя” – рупора. Смену высокой оды одой сатирической, комбинированной производит Державин. Ода при новом герое-рупоре заполняется описаниями и сатирическим материалом, раздвигающим границы жанра и преобразующим его до неузнаваемости. <...>

Литературная эволюция связана со сменой установки и сменой “поэта”, “лирического героя-монологиста”, от имени которого ведется лирическая речь и который затем переходит в поэзию как тематический материал, как “литературная личность”» (Тынянов 2002: 224–225).

Позиция лирического субъекта в поэзии позволяет лучше определить роль самого поэта в его поэтическом мире, рассмотреть его отношение к поэтическому и окружающему миру, определить его *идентичность*³⁹ – возрастную и поколенческую, гендерную, социальную, этническую, региональную, религиозную и др.

Если древнегреческий философ Платон (Πλάτων) «изгоняет» поэтов из идеального государства за их диегетическое (от др. греч. διήγησις) повествование и необъективность взглядов, продолжатель его мысли, Аристотель (Αριστοτέλης), ценит поэтов именно за их субъективные взгляды в своей поэзии, то есть «подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Аристотель 1957: 45).

По замечанию В. Д. Сквозникова, особенность лирики «состоит <...> в том, что действительность, переломленная в мыслях и чувствах личности, субъекта, объективируется опять-таки в форме личного <...>» (ТЛВЗтт. 1964:178). Глубоко личные переживания поэта, выраженные в поэзии через образ лирического субъекта, чаще всего связываются с сильной эмоцией, вытекающей из психического состояния поэта⁴⁰. В этом плане одним из важнейших предшественников лириков⁴¹ могла бы быть Сапфо (Σαπφώ)⁴² или Гай Валерий Катулл (Gaius Valerius Catullus), на поэзию которого Сапфо сильно повлияла, со своими дистихом «Ненавижу и люблю» (*Odi et amo*), ставшим символом его поэзии в целом:

Ненавижу – и всё же люблю; как – не знаю,

³⁹ Об этом см.: *Поэзия. Учебник* (Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др.). М.: ОГИ, 2016. С. 140–187.

⁴⁰ В дневнике Поплавский пишет: «Мне кажется, что только поэта, отпустившего им (богам) их грехи, они отпускают из мира молчания и боли в священный соловьиный сад поэзии. Мне кажется, что стихотворение, подобно слезам, рождается из жалости к себе самому» (ССТЗ 2009: 419).

⁴¹ «Катулл принадлежал к кружку неотериков, т.е. “новых поэтов” (этот термин, видимо, придумал Цицерон). Если раньше поэты воспевали, в первую очередь, поступки героев, то неотерики основное внимание уделяли личным переживаниям – лирике, элегиям, эпиграммам. Видимо, они в некоторой степени находились под влиянием поэзии Сапфо и поэтов александрийской школы, в первую очередь, Каллимаха» (Катулл 2009: 267).

⁴² Ср. например фр. 95, т.е. общение Сапфо с Гонгилой, в котором четко выражены позиции третьего лица (Гонгила) и первого – лирического субъекта, т.е. поэта.

Но творится такое в душе, и терзает, и мучит меня⁴³.

(Катулл 2009: 167)

Наличие местоимения первого лица в стихотворении также подчеркивает голос самого автора в поэзии. Тут можем привести строки из послания «К Пизонам», уже упомянутого в контексте поэтического искусства Бориса Поплавского, древнеримского поэта Квинта Горация Флакка:

Я бы, Пизоны, не стал писать в сатировских драмах
Только простые слова, в которых ни веса, ни блеска <...>

или

Я бы из обычных слов сложил небывалую песню <...>
(Гораций 1970: 389)

С собой, то есть со своим лирическим «я», знакомит читателя и Данте Алигьери (Dante Alighieri) в открывающей терцине «Божественной комедии» (La Divina Commedia):

В середине нашей жизненной дороги
Попал я в сумрачный, незнакомый лес,
Где путь прямой терялся в темном лого.
(Данте, Ад I, 2006: 29)

Индивидуальное «я» выделяет человека из круга других живых существ, и все изменения в психологическом плане человека связаны, в основном, с ощущением данного «я», которое авторами часто переносится на героев, создаваемых ими⁴⁴. По Эрнсту Маху (Ernst Mach) «пределы нашего Я могут быть настолько расширены, что они в конце концов включают в себе весь мир», но он потом делает оговорку, что «в состоянии угнетенном, которое порою овладевает нервными людьми, наше Я сжимается, становится меньше, как будто стена отделяет его от мира» (Мах 2005: 57). Тем не менее, мы не ставим своей задачей показать, что лирическое «я» в стихотворениях Бориса Поплавского абсолютно тождественно самому Борису Поплавскому⁴⁵, а нашей целью является определение лирического субъекта, то есть

⁴³ «Odi et amo. quare id faciam fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior» (пер. на рус. О. Славянки) (Катулл 2009: 166).

⁴⁴ Теодюль Рибо (Théodule Ribot) писал: «Хорошо известен и почти не представляет исключения факт, что поэты, романисты, драматурги, музыканты, а часто даже скульпторы и художники переживают чувства и страсти своих героев, отождествляют себя с ними» (Рибо 2001: 156).

⁴⁵ Гаэтан Пикон (Gaëtan Picon) интересно заметил: «И Монтень, и Рес, и Руссо, и Шатобриан, и Стендаль, и Жид в своих исповедях не показывают то лицо, которое они хотели показать – как только берут перо,

голоса и позиции поэта в стихотворениях, так как, по словам И. П. Смирнова, «в литературе субъект (если угодно: автор) предстает как собственное другое, как «я»-объект» (Смирнов 1996: 20). Данная позиция важна, потому что поэтический мир представляет собой такую конструкцию, в центре которого находится именно определенная поэтическая *индивидуальность*⁴⁶. Лирическая индивидуальность равносильна человеческому самосознанию, поскольку и лирический субъект в поэзии определяет границы собственной индивидуальности, и стихи являются мировоззрением этого поэтического «я». Людвиг Фейербах (Ludwig Feuerbach), к примеру, способ мышления видит главным условием для существования индивидуальности: «Но что такое Я? Увы! Это не более как какая-то *химера разума* (курсив – Л. Фейербах), впрочем, весьма реальная. Кто не мыслит, тот не является Я» (Фейербах 1974: 70). В дневниках Поплавского находим запись, датированную 22-м июля 1935-го года следующего содержания:

«Я пишу для себя, но где я кончаюсь и кто я. Границы мои неопределенны, я живу в нескольких телах, механизмы которых мне знакомы до страха и до скуки, часто встречая себя на улице я себе знаком и противен, но еще чаще я встречаю себя по частям, мои руки, мои глаза, мой голос у священников, боксеров, аскетов, педерастов, политиков, ученых и онанистов, мои глаза, мои волосы так часто встречаются, что хочется их причесать и это за границей а в России я просто не знал, куда деться от самого себя, но я не совсем никто <...>» (Менегальдо 2011: 164).

Если гуманизм вновь после долгого времени обратил внимание на человека как индивида, на важность его личности, актуализируя высказывание Протагора (Πρωταγόρας): «Человек есть мера всех вещей: существующих – что они существуют, и несуществующих – что они не существуют», он одновременно забыл про личность поэта. Поэзия сводится гуманизмом на уровень риторики, грамматики, филологии, истории и проч., где «я» поэта не видно. Настоящий поворот от собственно личности к *индивидуальному* происходил в литературе медленно, и восторжествовал, как отмечают многие исследователи поэтического слова, в эпоху романтизма⁴⁷; Л. Гинзбург писала: «В разных формациях романтизма то я, то “универсум” получают преобладающее значение» (Гинзбург 1997: 120). Жак Барзун (Jacques Barzun) также связывает появление индивидуальности в поэзии с традициями романтизма:

сразу какая-то таинственная сила отталкивает их руку; вместо истины рождается произведение» (Пикон 1965: 10).

⁴⁶ Здесь мы исходим из формулы, выведенной Т. И. Сильман: «<...> самая общая формула лирического стихотворения рисуется в следующем виде: оно состоит из двух частей, эмпирической и обобщающей (обобщение может быть и не высказано, но оно подразумевается), причем в центре его, в некоей постоянной для данного стихотворения точке, находится лирический герой, аккумулирующий в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета» (Сильман 1977: 9).

⁴⁷ Исая Берлин (Isaiah Berlin) в этом видит залог многих концепций XX века, среди которых и начало экзистенциализма, который как раз зиждется на индивидуальном начале. – Об этом см.: Isaija Berlin Trajne posledice (poglavlje 6) // *Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2006.

«Человек, тогда, в романтизме задуман как существо, ощущающее и мыслящее. Каждая его мысль заполнена какой-то эмоцией. Когда данное мышление является новым в культуре, является надобность изучать пути ума и сердца как одну силу, в то время как ее менее сознательным порывам придается форма. Это отдельное внимание к внутренней жизни объясняет “эгоизм” и “субъективизм” писателей романтизма. Поэзия данного периода в основном является лирической, написанной от первого лица, чтобы сообщить об внутренних открытиях»⁴⁸. (Барзун 2000: 470)

Своеобразной точкой отсчета нового времени, или модерна (если в качестве основного параметра взять проявление субъективности), является романтизм. Юрий Тынянов, к примеру, назвал романтиков «новаторами» в противовес «архаистам», ставив в центр другие параметры – вопросы внутренней организации стиха и др. Субъективизм как точку отсчета нового времени берет Фридрих Гегель (Friedrich Hegel), о чем читаем у Хабермаса: «Первое, что Гегель открывает в качестве принципа *нового времени* – это *субъективность*. Исходя из этого принципа, он объясняет как превосходство мира модерна, так и его кризисное состояние: этот мир испытывает себя одновременно и как мир прогресса, и как мир отчужденного духа» (Хабермас 2008: 17); сам Юрген Хабермас (Jürgen Habermas) от себя добавляет: «Принцип субъективности определяет и формирование культуры модерна» (Там же, 18).

В контексте нашей темы мы можем разделить эволюцию поэтического сознания на три этапа: (1) эволюция до лирического «я» → (2) период господства лирического «я» → (3) уклон от лирического «я». Третий период, как мы его обозначили, то есть уход от «я» к «не-я» в лирике, начинается в русской поэзии где-то со второй половины XX столетия. Михаил Эпштейн выразил это с заметным пафосом:

«Поэзия перестает быть зеркалом самовлюбленного «эго», остается лишь мутноватое пятнышко банальности от его последних лирических вздохов. Вместо множимых отражений – кристаллическая структура камня, упираясь в которую взор не возвращается назад, на себя. Поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я. На каком-то решающем слове истории “я” обнаружило свою ненадежность, недостоверность, предательский ускользнуло от ответственности – ответственность взяли на себя структуры. Социальные, знаковые, ядерные, генетические...» (Эпштейн 2016: 176).

Но в европейских странах, не знавших православной соборности⁴⁹, индивидуальность личности унаследована из антики, и проявляется она больше всего

⁴⁸ [В оригинале: «Man, then, is conceived by Romanticism as a creature that feels and can think. His every thought is charged with some emotion. When this opinion is new in the culture the need is felt to study the ways of mind-and-heart as one force, while giving form to its less conscious stirrings. <...> This close attention to the inner life explains the “egotism” and “subjectivity” of Romanticist writers. The poetry of the period is predominantly lyrical – it speaks in the first person to report on its findings within the self. »].

⁴⁹ Исходя из анализа богатого материала древнерусской литературы, Д.С. Лихачев подчеркивал: «Ценность человеческой личности осознавалась слабо. В какой-то мере она, конечно, осознавалась, но тогда на задний план отступала сама система. Сама человеческая личность, ее индивидуальность разрушала литературный этикет, монументальность стиля, подчиненность целому, церемониальность литературы и т. д.» (Лихачев 1979: 27).

в период «раннего возрождения, XIII–XIV вв., это эпоха зарождающейся титанической личности, обреченной на какое-то космическое одиночество» (Жаринов 2016: 15). Космическое одиночество и несоциальность⁵⁰ лирического субъекта очень часто встречаются в стихотворениях Поплавского: он то один гуляет по городу, то в уединении смотрит на звездное небо, то улетает в космические пространства или сам лирический субъект становится участником сюрреалистических гротескных сцен («Я вижу: входит нож в блестящий зад, / Скрежещет вилка, в белу грудь втыкаясь. / Я отрезаю голову себе» (ССТ1 2009: 94)) и др. В стихотворении «Ранний вечер блестит над дорогой» (1931–1934) лирический субъект полон грусти, его пугают «бесстрашные равнины» и т.д., и такая картина одиночества и грусти очень сильно напоминает лирического героя Сергея Есенина⁵¹ («Стою один среди равнины голой, / А журавлей относит ветер в даль» и проч.):

<...> Буду в ярком сиянии ночи
Так же холодно яркое над всем,
Если я на земле одиноче
Дальних звезд, если так же я нем,

Выпью сердцем прозрачную твердость
Обнаженных, бесстрашных равнин,
Обреченную, чистую гордость
Тех, кто в Боге остался один.
(ССТ1 2009: 260)

К недвусмысленно есенинскому подтексту отсылает и упоминание «кленов»⁵² в том же стихотворении («Неприветлива чаща сплошная. / Где-то стрелочник тронул свирель. / Осыпает ворона ночная / С облетающих кленов капель» (Там же)).

Такая лирическая манера, когда поэт «раскрывает свою душу», по словам В. М. Жирмунского, является типично романтической манерой: «Поэт-романтик в своем произведении стремится, прежде всего, рассказать нам о себе, “раскрыть свою душу”. Он исповедуется и приобщает нас эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности» (Жирмунский 1928: 176). Поэтому творчество Бориса

⁵⁰ В статье «Об осуждении и антисоциальности» Поплавский пытается «защитить <...> некое принципиальное право писателя на несоциальность, которым в русской [литературе] пользовались немногие, разве только Лермонтов, Тютчев и Сологуб» (ССТ3 2009: 57–58).

⁵¹ В статье «Борис Поплавский: Имажинистские истоки творчества (Поэма о революции)» Алексей Чагин показывает влияние В. Шершеневича и имажинистской поэтики на творчество Б. Поплавского, делая интересный вывод: «Есть, стало быть, основания говорить о том, что самоценный образ как родовая примета имажинизма был одним из прямых предшественников “ошеломляющего образа”, ставшего краеугольным камнем в эстетике сюрреализма; и что именно имажинистские черты ранних произведений Б. Поплавского были одним из тех истоков, которые привели в дальнейшем его поэзию на пространства сюрреалистического творчества» (Чагин 2019: 285).

⁵² Ср. у С. Есенина: «Я покинул родимый дом» (1918), «Не жалею, не зову, не плачу» (1921), «Сукин сын» (1924), «Клен ты мой опавший, клен заледенелый» (1925) и др.

Поплавского можно трактовать в ключе изречения Гете: «Все мои произведения являются фрагментами одной большой исповеди»⁵³.

Лирический субъект поэзии Бориса Поплавского живет в мнимом, сконструированном мире, лишенном других субъективностей, порой утопическом, что его поэтическую систему делает близкой поэтике старших символистов (а через их поэтику – романтизму), так как для него существуют только эстетические категории. Этот мнимый мир сконструирован поэтом довольно рано, в начале эмиграции, о чем лирический субъект заявляет в стихотворении «Вот теперь, когда нет ни гашиша, ни опия» (без даты), написанном либо в Крыму, либо в Константинополе («Вот теперь, когда нет ни гашиша, ни опия, / В той глупой стране голубых бездарей / Я построю кварталы курилен далекие / На свету испступленья глухих фонарей» (ССТ1 2009: 412)). На идею искусственного, картонного мира повлияла потеря родины и пребывание в некоем межвременье (лимбе!), между родиной и окончательной эмиграцией; именно в стихотворениях этого периода появляются образы картонного мира («Несете картонного Бога так быстро», «Осыпаются листья картонных тополей», «Мы будем швыряться веками картонными!», «Грохот картонных игрушек» и др.), которые будем находить и в более поздних текстах. Такая идея, вероятно, намекает на символистскую эпоху, ведь, с одной стороны, в «Балаганчике» А. Блока появляются картонные персонажи, как символ подделки традиции, а с другой, мотив бумаги/картона соотносим и с балом «бумажных дам» и символистским театром В. Комиссаржевской⁵⁴.

Анализируя поэзию старших символистов, Е. В. Тырышкина делает вывод: «Субъект, отрешенный от внешнего мира и творящий свои собственные иллюзорные миры в ситуации предельного одиночества, мыслит только одними категориями – эстетическими, ведь мораль возможна только в мире, где есть Другие» (Тырышкина 2002: 21) и дальше: «В декадансе объективные ценности исчезли, и почвы под ногами не было, – субъект балансировал в пустоте, периодически уплывая в чудесные страны своей фантазии, создавая своеобразный блестящий радужный “мыльный пузырь”, – продукт уединенного сознания» (Там же, 25-26). Мотивы безнадежности, пустоты, одиночества, заброшенности, посторонности, непонятости – являются, согласно определению С. Семеновой, признаками экзистенциалистской поэтики, которая была ярко выражена в творчестве русского зарубежья, а наряду с западными мыслителями, сформулировавшими его основы (Ницше, М. Пруст Ж.-П. Сартр, А. Камю и др.), С. Семенова указывает и на русских писателей, которые стоят у истоков экзистенциализма: Ф. Тютчев, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Л. Андреев, А. Белый и Ф. Сологуб.⁵⁵ Борис Поплавский, по словам С. Семеновой, «увидел свое писательское поколение как целую школу со своей “заветной тенденцией”, как каторгу творцов экзистенциальной ориентации: на метафизику, смерть, “мистическую обиду умирать”, на “абсолютную жалость к человеку”» (Семенова 2001: 509). В этом смысле поражают своей глубиной размышления немецкого романтика Новалиса (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg), который, попав на фихтеанский след, писал: «Чтобы определить Я, его нужно с чем-то соотнести. Соотнести можно, только

⁵³ [В оригинале: «Alle meine Werke sind Bruchstücke einer großen Konfession»].

⁵⁴ Об этом см., например: Гинзбург 1997: 261–262.

⁵⁵ См.: Семенова С.Г. *Русская советская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия*. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 507.

различив – положив некую абсолютную сферу экзистенции. Она-то и есть простое бытие или хаос» (Новалис 2014: 55). Приведенные строки поражают, во-первых, своей дальнорочностью, и нет надобности отдельно доказывать, что в них чувствуется зарождение экзистенциализма в XX веке, а, во-вторых, удивляет их актуальность в контексте поэтики самого Бориса Поплавского, где лирический субъект и определяет себя путем вмещения собственного «я» в сферу абсолютной экзистенции, откуда вытекает мотив уединения лирического героя. В дневниковой записи от 27.12.1928-го года Поплавский пишет о важности «юродства» и «тривиальности» для поэтического творчества, а также о нужности уединения и погружения в себя:

«Вопрос, в сущности, стоит так: где поэту в своей душе искать истинно-поэтического, ценного? Обычно дается ложный ответ: в прекрасном, стыдясь и чуждаясь своей юродивости и тривиальности. <...>

По-нашему же, поэзия должна быть личным, домашним делом; только тот, кто у себя дома в старом рваном пиджаке принимает вечность и с ней имеет какие-то мелкие и жалостно-короткие дела, хорошо о ней пишет» (ССТЗ 2009: 413–414).

В Париже, в котором и жил Борис Поплавский, еще был жив дух декадентства, во многом возникший под воздействием романтизма, «дожившего» до времени французских символистов через творчество Виктора Гюго, а в России через поэзию Константина Фофанова и Аполлона Григорьева. Два ключевых момента романтизма, повлиявших на декадентский дух, по мнению М. Бахтина, – эстетизм и скептицизм. В статье «“Парнас”, декаданс, символизм» Бахтин пишет: «Красота формы, спокойная изящная беседа – вот что достойно человека. Эстетизм и скептицизм привели парнасцев к индивидуализму» (Бахтин 2000: 289). Дальше он в качестве истинных представителей упомянутого наследия во Франции приводит Теофиля Готье (Théophile Gautier), Леконта де Лиля (Lecconte de Lisle) и Жозе Эредиа (José-María de Heredia), – первый двое в творчестве Б. Поплавского присутствуют и в качестве адресатов его стихотворений.

Наверное, одним из ключевых моментов осознания лирическим субъектом самого себя является начало второй половины XIX века и выход на поэтическую сцену Уолта Уитмена (Walt Whitman) – центра американского канона, как назвал его Г. Блум, – заявившего о себе сборником «Листья травы» (*Leaves of Grass*, 1855). Истинным манифестом лирического «я» в поэзии Уитмена считается «Песня о себе» (*Song of Myself*), в которой поэтом разрабатывается концепция, что «мы все состоим из трех компонентов: души (*soul*), себя (*self*) и подлинного Я (*real me* или *me myself*)» (Блум 2017: 314). Такая триада будет важна для многих последующих поэтов, в том числе и для Бориса Поплавского⁵⁶. В этом смысле своеобразным манифестом «человека нового времени» является стихотворение Уитмена, открывающее сборник «Листья травы» – «Одного я пою» (*One's Self I Sing*) («Одного я пою, всякую простую отдельную личность, / И все же демократическое слово твержу, слово En Mas» (Уитмен 1944: 64).

⁵⁶ Немаловажен и тот факт, что первым переводчиком поэзии Уитмена на французский язык был Жюль Лафорг (Jules Laforgue), один из адресатов стихотворений Поплавского, из чьей поэзии Поплавской берет многочисленные образы. Лафорг первые переводы стихов Уитмена опубликовал в журнале «Мода» (*La Vogue*) в 1886-ом году.

Насколько поэзия Уитмена сыграла важную роль в становлении модернистского типа лирического субъекта свидетельствует и мысль испанского теоретика литературы Гильермо де Торре (Guillermo de Torre), который называет Уитмена одним из четырех столбов футуристической лирики⁵⁷.

Подчеркивание авторской позиции через своего героя, выраженного в поэзии лирическим первым лицом, было важно и для писателей и поэтов русской эмиграции 1920-1930 гг. И. Каспэ замечает: «Чтобы заявить о себе как о поколении, “молодым эмигрантским литераторам” пришлось предъявить своего героя, особую антропологическую конструкцию, “человека 30-х годов”» (Каспэ 2005: 140). Первые десятилетия XX века на культурной сцене (литература, искусство, театр и др.) проходят в борьбе *за* и *против* модернистских влияний, в которых особое место занимает именно индивидуальное начало. Антун Густав Матош (Antun Gustav Matoš) в 1909-м году это определил следующим образом: «Наш модернизм, правду сказать, является очень богатым и интересным, но он не красив, он стилизован и оригинален, слишком противоречив и индивидуалистичен, и проявляется он в самых противоречивых посылах» (Матош 1975: 125). В приведенном отрывке Матоша не удивляет критика индивидуальности, так как это громко заявил один из самых известных европейских поэтов первой половины XX века – Т. С. Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант» (*Tradition and the Individual Talent*, 1919): «Поэзия – это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое – хотеть от них освободиться» (Элиот 1997: 166). Борис Поплавский в своей поэзии выбрал другой путь модернизма, путь, проложенный поэтическими традициями XIX века и продолженный поэтикой символизма. В этом направлении будут развиваться и другие поэтики XX века, в первую очередь, сюрреализм, который построен на том, что сам Элиот в указанном тексте критикует – на бессознательном⁵⁸.

Выраженность авторского «я» у Бориса Поплавского удивительна тем, что у него получилось, при всей писательской герметичности, остаться и глубоко религиозным человеком, что также усилило его «затворничество». Он пренебрегает заключениями своего «учителя» Ф. М. Достоевского, писавшего: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» (Достоевский 1980: 172), и дальше:

«Между тем после появления Христа как идеала человека во плоти стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое

⁵⁷ Кроме У. Уитмена, Де Торре, выделяет еще и таких писателей как Эмиль Верхарн (Emile Verhaeren), Габриеле Д' Аннунцио (Gabriele D'Annunzio) и Джозеф Редьярд Киплинг (Joseph Rudyard Kipling). – Об этом см.: Де Торре Г. *История авангардных књижевности*. Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001. С. 64-65.

⁵⁸ Ср.: «Поэтический акт включает в себя и много осознанного, продуманного. Как правило, бессознательно творит лишь плохой поэт, которому следовало бы писать осознанно там, где он действует по наитию, и наоборот. И в том и в другом случае он усиливает в своем творчестве момент “индивидуального”». (Элиот 1997: 165-166)

может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (Там же).

Таким образом, идея Достоевского заключается в стремлении к соборности и растворении собственного я в других людях, а у Поплавского, все-таки, развитие собственного я (в поэзии особенно) движется в сторону обособления, за исключением случаев, когда лирический субъект в его стихотворениях причисляет себя к эмигрантской среде, образуя таким образом специфическое эмигрантское «мы».

Значение *индивидуальности*, заключенное в плане референции текста, выраженное через местоимение я (и его косвенные падежные формы), отмечалась и в лингвистике: «<...> речевые акты употребления я не образуют единого класса референции, так как “объекта”, определяемого в качестве я, с которым могли бы идентично соотноситься эти акты, не существует. Каждое я имеет свою собственную референцию и соответствует каждый раз единственному индивиду, взятому именно в его единственности» (Бенвенист 1974: 286). Юрий Тынянов, рассматривая поэзию А. Блока, анализирует появление личного местоимения второго лица «ты» в поэзии поэта и заключает, что «стихи Блока полны обращений – “ты”, – от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю» (Тынянов 1929: 519).

Отношение авторского/творческого я и личности самого автора в произведении искусства неоднократно являлось предметом изучения психоаналитиков; Карл Густав Юнг (Carl Gustav Jung) видит авторское я в произведениях искусства неким бунтовщиком, который восстает против своего творца и переходит на уровень подсознательного:

«Произведение несет вместе с собой свою особую форму; все, что автор хочет добавить, отвергается, а то, что он сам пытается отбросить, возникает вновь. В то время как сознательное мышление стоит в стороне, пораженное этим феноменом, автора захлестывает поток мыслей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование. Но в пику самому себе автор вынужден признать, что это говорит его собственное Я, его собственная внутренняя природа открывает себя и произносит вещи, которые никогда не были у него на языке» (Юнг 1996: 17–18).

В приведенных словах Юнга звучит еще одна очень важная вещь – поток мыслей, то есть автоматическое письмо, которое стало одним из столбов модернистских поэтик XX века, таких как дадаизм, сюрреализм, леттризм и др.⁵⁹. Говоря языком психоаналитики, лирическое «я» поэта можно назвать *автономным комплексом*, который, как объясняет сам Юнг, представляет собой «отколовшийся кусок психики, который живет собственной жизнью вне иерархии сознания» (Там же, 20).

⁵⁹ Поток сознания раньше, чем у других проявился в творчестве Андрея Белого.

Марсель Пруст (Marcel Proust), творчество которого Борис Поплавский высоко ценил, называл проявление второго я поэта в лирике «великим обменом» и видел в этом удвоение личности самого поэта:

«В нем [в поэте – Н. М.] совершался этот великий обмен, и если вам вздумалось бы войти в этот миг и принудить его стать самим собой, как тяжело ему пришлось бы, объятому неслыханным подъемом, с блуждающим взором. <...> Вы строили бы догадки относительно причин его уединения, но не усмотрели бы, что перед вами невольный участник преступления. Но какого? И откуда этот растерянный вид? В чем тут дело? Стоит вам войти, как жертва исчезает? А дело в том, что трудится он над самим собой: его второе “я” исчезает, как только вы появляетесь, как в истории с Хайдом и Джекилом <...>» (Пруст 1999: 171).

Важной отправной точкой для декадентских течений в искусстве в целом, а в том числе и в литературе, были идеи философа Фридриха Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche), выраженные в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), в которой лирическая поэзия занимает особое место, а поэт отождествляется с музыкантом. Ницше верит в профетические функции поэта, но в поэзии ему не присуща никакая субъективность, то есть его лирическое «я» он считает голосом из «бездн бытия» (Ницше 1996: 73). Тут, естественно, напрашивается вопрос: как в таком случае следует понимать отношение между лирическим субъектом/художником и его «я»? Ницше на этот вопрос отвечает следующим образом:

«<...> образы лирика, напротив, не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и в праве вымолвить *Я*; но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собой единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображение которого взор лирического гения проникает в основу вещей» (Там же, 73–74).

Такой тип лирического «я» у Поплавского выражен в «Истерики истерик», где это «я» ставит себя в центр космоса, что визуально показано обособлением местоимения первого лица единственного числа:

«Здесь, где минута – роспись Сириуса на книге небесных катастроф,
фейерверчный закат тысячелетнего дня.

Я.

Ломкая мензурка с квинтессированным космосом»

(Поплавский 2009: 43–44)

Каким бы ни было туманным приведенное понимание Ницше, оно, наряду с его концепцией музыкального начала искусства⁶⁰, вполне вписывается в рамки символистского видения творчества (в особенности поэзии) и его концепции поэта-демиурга, поэта-шамана и др. Высказывание Ницше важно для нас в контексте поэтики Поплавского, потому что лирический герой, который может присутствовать или отсутствовать в поэзии (\pm лирический герой), у Поплавского он всегда присутствует в поэтическом мире (+ лирический герой).

Гуго Фридрих (Hugo Friedrich) зарождение модернистского, то есть абсолютного декадентского, наполненного пафосом, «я» относит к периоду просвещения и связывает его с личностью Руссо, в творчестве которого это абсолютное «я» «расширило трещину между ним [Руссо – Н. М.] и обществом», и далее он определяет причину пафосной, непонятой субъективности проклятых поэтов: «Страдания непонятого “я” в окружающем мире усилены скрытым уважением перед этим “я”. Возвращение в сферу индивидуальности – акт гордости; уважение перед непонятым “я” – претензия на превосходство» (Фридрих 2010: 28).

Позиция лирического «я» в поэзии для нас важна и потому, что лирический герой имеет возможность выхода за пределы собственного *ipse* и проведения специфической интроспекции, самоуглубления на основании чего мы, как читатели, входим в мир этого лирического субъекта. Сербский философ-эстетик Ива Драшкич Вичанович (Ива Драшкић Вићановић) на примере автопортрета в искусстве объясняет это следующим образом: «<...> **я**, знающее о себе благодаря собственному опыту сознания, имеет возможность осмотреть себя – и визуально представить себя самого – как и тело, а значит **я** имеет возможность почувствовать себя и субъектом и объектом одновременно»⁶¹ (Драшкич Вичанович 2019: 184). Поскольку Борис Поплавский увлекался и рисованием, осталось немало его автопортретов, сделанных, очевидно, перед зеркалом: «Варил дома молоко и сидел у окна в кресле, смотрел на закат. Потом бессмысленно долго рисовал у зеркала. Потом заснул» (ССТЗ 2009: 246), и поэтому мы должны принять во внимание и влияние живописи на его поэзию.

⁶⁰ В дневниковой записи от 22.3.1929 года Поплавский размышляет о связи музыки и поэзии, видимо, под сильным влиянием Ницше: «Я могу еще прибавить несколько слов о согласии или вражде человека с духом музыки, делающим его поэтом. Кажется мне, что музыка в мире есть начало чистого движения, чистого становления и превращения, которое для единичного, законченного и временного раньше всего предстоит как смерть. Принятие музыки есть принятие смерти, оно, как мне кажется, посвящает человека в поэты. Почему? Потому, что всякая форма перед лицом музыкального становления может или не соглашаться изменяться и исчезать, как всякий одиночный такт симфонии, т.е. движимое чувством самосохранения, или ненавидеть музыку, в которой смысл смерти, или же героически, несмотря на ужас тварности, согласиться с музыкой, т.е. принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения. Тогда только душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, которой полны настоящие поэты» (ССТЗ 2009: 418–419).

⁶¹ [В оригинале: «<...> **ја** које доживљава себе захваљујући сопственом искуству свести, има могућност да себе сагледа – и визуелно представи – и као тело, дакле **ја** има могућност да себе доживи и као субјекат и као објекат истовремено»].

§ 1.2. АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО «Я» В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

Родство, которое поэт романтизма осуществляет со своим героем (у Пушкина, например: «Вот мой Онегин на свободе», «Куда ж поскачет мой проказник?», «Уж мой Онегин поскакал», «Но был ли счастлив мой Евгений» и т.д.), уже в русском символизме превращается в позицию лирического героя, то есть лирического «я». Л. Долгополов причину этому находит в богатом опыте поэтического творчества, накопившемся в начале XX века у русских поэтов:

«Опыт поэтического творчества в начале века оказался настолько богатым, что уже невозможно было удовлетвориться привычными, традиционными категориями и жанрами, привычным, традиционным отождествлением поэта с его творчеством. Место поэта занял лирический герой, лирический субъект, субъект поэзии (впоследствии возник еще один термин: *лирический персонаж*), который и взял на себя груз лирического переживания и «ответственность» за содержание поэтического творчества» (Долгополов 1977: 97).

Ясно выраженная субъективность, уединенность, ощущение больших катастроф, пророческая функция, пьяное состояние и проч. характеризует лирического героя символизма, и это усиливается эпохой перелома веков и преддверием нового, XX века⁶².

Приступая к анализу поэтического «я» поэта Бориса Поплавского⁶³, то есть соотношения лирического субъекта и голоса поэта⁶⁴, присутствующего в

⁶² Об этом более подробно см.: Милькович Н. Лирическая переключка Александра Блока и Федора Сологуба о русской революции 1917 года // *Искусство и революция: Сто лет спустя*. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2019^(а). С. 198–208.

⁶³ Нашей целью в данной главе является рассмотрение позиции лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского, и поэтому мы не будем углубляться в рассмотрение философских аспектов данной проблемы, особенно тех, которые за собой повлекли знаменитое высказывание Рене Декарта (René Descartes) «*cogito ergo sum*», подвергнутое жесткой критике Витгенштейна, Ницше и др. Мы также не будем в контексте данной главы рассматривать идею Фихте о «интеллектуальной созерцании» (*intellektuelle Anschauung*), поскольку она, на наш взгляд, перекликается с идеями Платона, а некоторыми идеями Платона в контексте поэзии Поплавского мы будем заниматься отдельно.

⁶⁴ И. Б. Роднянская широко оперирует понятием «лирический герой», о котором пишет: «Лирический герой – своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластической определенности (облик, «повадка», «осанка»)» (Роднянская 2006: 42), хотя, как говорит потом автор, «этот лирический образ намеренно строится не в соответствии с полным объемом авторского сознания, а в соответствии с предзаданной «участью»» (Роднянская 2006: 43) и вслед за автором и мы под лирическим «я» будем подразумевать лирического героя.

стихотворениях, мы должны коротко оглянуться на личность самого Бориса Поплавского.

Перед нами поэт-загадка, человек вобравший в себя столько, что иногда кажется, он не успевал все переосмыслить до того, как начинал писать⁶⁵, он как будто жадно впитывал в себя разнообразные влияния. Ю. Терапиано писал: «Б. Поплавский был весь еще в становлении (иначе и не могло быть в его возрасте), он еще не вполне нашел себя, он мучительно, с болью, с ненавистью, с любовью бился над разрешением задачи как писать, чем жить, с кем идти – с Богом или без Бога?» (Терапиано 1987: 218).

Поплавский является поэтом, который стоял особняком среди писателей русской эмиграции в Париже: ни в никаких литературных кружках и «нотах»⁶⁶ не числился, думал по-своему, чужое мнение его мало интересовало, отвечал только на свои собственные вопросы – чужих вопросов даже не слышал, либо делал вид, что не слышит; вероятно, отстаивал концепцию Поля Лафарга (Paul Lafargue) «Право на лень» (*Le Droit à la paresse*). Поэтому, на наш взгляд, Борис Поплавский не совсем вписывается и в концепцию «незамеченного»⁶⁷ поколения, так как о его творчестве и о нем самом отзывались (пусть нередко и отрицательно) писатели и критики и во время его жизни, и особенно после его смерти. Да и само частое использование данного понятия, по замечанию И. М. Каспэ, говорит об уже достаточной замеченности⁶⁸. Монпарнасская жизнь того времени сулила два пути: богема либо дендизм⁶⁹, причем и то, и другое является разновидностью декаданса. Здесь очень важно, как отмечает Кирстен МакЛеод (Kirsten MacLeod), стремление и тех, и других к высокому искусству. Борис Поплавский выбрал второй путь, а его эксцентризм и поведение настоящего денди и фланера (*flâneur*), отмечают многие его современники в своих воспоминаниях. Георгий Адамович в письме Зинаиде Гиппиус от 19 апреля 1928 года, поведение Поплавского сравнивает с эпатажами С. Есенина, спрашивая: «Был ли у Вас Поплавский и как он Вам понравился? Он, по-моему, умный и талантливый, но хитрый, вроде как Есенин подыгрывался под “простачка”» (Диаспора III 2002: 503). Одним словом, Поплавский сознательно был частью того «второсортного Парижа, который плывет с легким креном в зеркалах кабаков, не сливаясь никак с Парижем французским, неподвижным и непроницаемым» (Набоков 1939), о котором писал Набоков.

⁶⁵ Г. Адамович определил это следующим образом: «...стихи его, при всем их очаровании, все-таки не совсем устоялись, не утряслись, как будто не “просохли”» (Адамович 1961: 97).

⁶⁶ Согласно воспоминаниям Г. Адамовича, Поплавский поэзию «парижской ноты» назвал «поэзией от Пилата», то есть, как дальше объясняет Адамович, «умывая руки, не могу сделать то, что хорошо, но не хочу и участвовать в том, что плохо» (Адамович 1963: 82).

⁶⁷ Определение «незамеченное поколение» восходит к одноименной книге В. Варшавского, ставшее впоследствии термином среди литературоведов для обозначения писателей русской эмиграции в Париже.

⁶⁸ Об этом см.: Каспэ И. М. *Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы*. М.: НЛО, 2005. С. 8–9.

⁶⁹ Ср. «В своей нетрадиционности и преданности принципам высокого искусства, декаденты были богемой. В своей заинтересованности в искусственном, позерстве и масках, в культивировании эзотерических и тайных вкусов, они были франтами» [В оригинале: «In their unconventionality and their dedication to the principles of high art, the Decadents were bohemian. In their interest in artificiality, posing and masks, and in the cultivation of esoteric and arcane tastes, they were dandies»] (МакЛеод 2006: 12).

Из-за сомнительной и преждевременной смерти, Поплавский включен Г. Чхартишвили в Энциклопедию литературицида, где представлена его сжатая биография⁷⁰. Поэтому его стихи трактовать не легко, они как будто написаны «для себя»⁷¹, они интимные и глубоко личные. То же самое замечается и в его прозе (диалогия «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»), где атрибутом почти каждого героя является интимный дневник – «вторая кожа», «подпольное я», без которого идентичность была бы неполной» (Каспэ 2001: 200). Это отчасти обусловлено и развитием мемуаристики среди русских эмигрантов, в которой акцент чаще всего ставится на внутреннем самоанализе⁷², на исследовании собственного «малого мира» (определение Д. Веневитинова).

С другой стороны, вполне ясно, что Поплавский рассчитывал на то, что и его стихи, и его дневники (хотя по форме они ближе к исповеди) будут читаться⁷³. Он называл любое искусство «частным письмом»: «Искусство – это частное письмо, отправленное по неизвестному адресу» (ССТЗ 2009: 45). Для такой манеры интимного письма, дневника или даже черновика «без читателя», претендующего, все-таки, на роль художественного текста, который найдет своего поклонника, у всех эмигрантских писателей был кумир – В. В. Розанов⁷⁴.

Марсель Пруст, размышляя о творчестве Гете, делает понятия *книга* и *дневник* взаимозаменяемыми, считая, что книга одновременно является дневником писателя: «<...> книги <...>, подобно написанному для себя дневнику, могут нести сильный отпечаток свойственных ему мыслей. Не дневник, а книги пишем мы для самих себя, для нашего подлинного “я”» (Пруст 1999: 181). Такая манера характерна и для Поплавского, она сближает его с философами-стоиками⁷⁵, писавшими в интимных формах – письма (Сенека), интимные дневники (Марк Аврелий), личные мысли и соображения (Эпиктет), но их сочинения так же были адресованы читателям⁷⁶. Сам поэт утверждал: «<...> только между Шеллингом и стоиками чувствую себя на своем месте» (ССТЗ 2009: 446). Нередко эти стихи похожи на какой-то сгусток красок на палитре художника, или даже на фейерверк, а подчас они напоминают ворожбу, заклинание, болтовню⁷⁷. Такой подход к поэзии Поплавский формулирует и в статье

⁷⁰ См.: Чхартишвили Г. *Энциклопедия литературицида*. М.: Захаров, 2006.

⁷¹ И не только «для себя» но и «о себе», ведь сам Поплавский писал: «...художник описывает лишь самого себя и то, чем он мог бы быть, свое потенциальное» (ССТЗ 2009: 111).

⁷² И. Анненский интересно замечает: «Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мен отвратителен, потому что он – я» (Анненский 1987: 431).

⁷³ С.Г. Семенова считала что «может быть, самое важное и интересное, что оставил после себя Поплавский, – это его дневники» (Семенова 2001: 572) и эти дневники исследователь относит к подлинной литературе экзистенциализма.

⁷⁴ О влиянии В.В. Розанова на «парижскую ноту» см.: Федякин 2008: 51-111.

⁷⁵ Об этом см.: Савинская О. А. Стоические и буддистские мотивы в лирике Б.Ю. Поплавского // *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*, №3, 2011. С. 194–198.

⁷⁶ Об это см., например: Robert F. Dobbin “Introduction”, В: *Discourses. Book I. Epictetus*. Translated with an introduction and commentary by Robert F. Dobbin. Oxford: Clarendon Press; Oxford-New York: Oxford University Press, 1998. – Пер. на сербский язык: Увод. Роберт Добин, у: Эпиктет Разговори, Београд: Карпос, 2017.

⁷⁷ В очерке «Заметки о поэзии» Борис Поплавский писал: «Не следует ли писать так, чтобы в первую минуту казалось, что написано “черт знает что”, что-то вне литературы?» (ССТЗ 2009: 19).

«Заметки о поэзии», где мы читаем, что «тема стихотворения, его мистический центр, находится вне первоначального постигания, она как бы за окном, она воет в трубе, шумит в деревьях, окружает дом» (Там же, 19). Прочную теоретическую основу своего поэтического кредо Поплавский нашел у немецких романтиков – в первую очередь у Шеллинга, которого часто цитирует⁷⁸, а согласно Гегелю, чьей «Феноменологией духа» зачитывался Поплавский⁷⁹, «романтическое искусство конгениально духу времени: в его субъективизме выражается дух модерна» (Хабермас 2008: 39). Гегель неслучайно был так близок Поплавскому, потому что лирическую поэзию немецкий философ видит очень субъективной, называет ее «излиянием души» (Гегель 1971: 494), где играет такую важную роль не выбор темы, как в эпических произведениях, а рефлексия, размышления и «если в лирическом выражает себя именно *субъект*, то для него вначале достаточно будет и самого незначительного содержания» (Там же, 495).

Надежда, что его стихи кто-то прочтет в будущем сформулирована, между прочим, в стихотворении 1928 года «Рукопись, найденная в бутылке», в последней строфе которого выражена суть этого послания:

Тихо восходит на щеки последний румянец.
Невыразимо счастливыми души вернутся ко снам.
Рукопись эту в бутылке прочти, иностранец,
И позавидуй с богами и звездами нам.
(Поплавский 1931: 45)

Мотив рукописи в бутылке и ее нацеленность на какого-то адресата (у Поплавского он отмечен как *иностранец*), является несомненно романтическим подтекстом. Не раз исследователями отмечалось влияние различных авторов (Эдгара Аллана По (Edgar Allan Poe), Артюра Рембо (Arthur Rimbaud), Альфреда Виктора де Виньи (Alfred Victor de Vigny) и др.)⁸⁰, испытавших сильное влияние романтизма, на Поплавского, но мы должны упомянуть и стихотворение русского романтика А. Баратынского «Мой дар убог и голос мой не громок...» написанное ровно сто лет до стихотворения Поплавского «Рукопись, найденная в бутылке» (1828):

Мой дар убог и голос мой не громок,

⁷⁸ В «Заметках о поэзии» Поплавский ссылается на идеи Шеллинга: «Шеллинг говорил: поэзия есть продолжающее творение» (ССТЗ 2009: 20).

⁷⁹ «Гегелианой» Бориса Поплавского подробно занимался Д.В. Токарев, она является одним из столбов книги «Между Индией и Гегелем» (Токарев 2011а), на которую мы часто ссылаемся в данной диссертации, но также эта тема вложена в основу недавно вышедшей статьи Д.В. Токарева «Гегель труден, но лучше, то есть ближе, не напишешь»: Романы Бориса Поплавского как «гегелевский текст» русской литературы. М.: НЛО, № 156 (2), 2019. С. 41–59.

⁸⁰ Об этом см., например: Чагин А. И. Борис Поплавский // *Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов.* (ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова) В 2 томах. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2008; Д. В. Токарев «*Бутылка в море*»: Б. Поплавский и А. Де Виньи. Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011⁽⁶⁾; Милькович Н. *Морелла По и Поплавского: попытка сопоставительного анализа.* Нови Сад: Сборник Матице српске за славистику 89, 2016, и др.

Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдёт далёкий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашёл я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.
(Баратынский 1987: 64)

Написав стихотворение с похожей тематикой на сто лет позже Баратынского, Борис Поплавский, то есть его лирический герой, вступает во внутренний диалог с автором стихотворения «Мой дар убог и голос мой негромок». Так посредством очевидной аллюзии создается прочная связь между поэтами разных эпох на интертекстуальном уровне. В данном контексте чрезвычайно важным является замечание Н. А. Фатеевой, по мнению которой «с точки зрения автора интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического «Я», через сложную систему оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов (т. е. других поэтических «Я»)» (Фатеева 2000: 20).

Пристрастие Бориса Поплавского к философии сказалось и на его личной жизни. После прочтения воспоминаний знакомых о нем, у нас создается такое впечатление: внешним видом он был похож на киника⁸¹ («Себе ль позовем из темноты, / Себе ль снесем на кладбище цветы / Себя ль разыщем, фонарем махая? / Себе ль напишем, в прошлое съезжая?» (ССТ1 2009: 116)), в размышлениях и взглядах на жизнь и будущее он вторил стоикам – в основном Эпиктету, который был выходцем из рабов⁸², в то время как Зенона, первого стоика, похоронили на государственные деньги «За то, что он делал то, что говорил»⁸³ (Гаспаров 2000: 287–289); не говоря уже о мифологических топосах самого Парижа, особенно Монпарнаса (Montparnasse) – «мифологического священного “пупа земли”» – несомненно, способствовавшего перенесению реального хронотопа Поплавским в иные сферы – в обиталище муз. О том, что Борис Поплавский подражал философам свидетельствует его высказывание, записанное Н. Татищевым: «Борис Друбецкой у Толстого поступил в масонскую ложу только для того, чтобы познакомиться с некоторыми влиятельными лицами, которые были ее членами. Не то же ли я делаю, занимаясь философией? Ведь философия для

⁸¹ Здесь имеется в виду его отшельническое поведение и, в большой степени, вольная нищета. А. Седых вспоминает: «У него [Бориса Поплавского – Н. М.], собственно, была не бедность, а нищета, возведенная в некий культ» (Седых 2016: 283). Сам Борис Поплавский заявлял: «...поручим свое сердце благословенной госпоже бедности, невесте св. Франциска Ассизского и Серафима Саровского, – и временно уйдем в свое апокалипсическое искусство» (ССТ3 2009: 119).

⁸² Мало того, Борис Поплавский, будучи изгнанником, скорее всего отождествлял себя с Эпиктетом и потому, что тот также был изгнан из Рима императором Домицианом и должен был продолжить свою философскую деятельность далеко от Рима; здесь вплетается и овидиевский подтекст, который отдельно будем рассматривать во второй и третьей главах.

⁸³ Философия стоиков русским эмигрантам оказалась близкой и в силу тех обстоятельств, в которых они обрелись, далеко от родины; Борис Поплавский подчеркивает, что эмиграция принесла «больше мужества, высокомерия и стоической суровости» (Поплавский 1996: 300).

меня, это личная жизнь философов. Их темные делание на земле и светлая смерть». (Татищев 1972: 152)

Для определения поэтического «я» вообще, прислушаемся к словам Марины Цветаевой:

«По видимости – это «я» человеческое, выраженное в строе речи. Но только по видимости, ибо стихи часто являют нам нечто скрытое, приглушенное и даже заглушенное, чего и сам человек в себе не знал и не узнал бы, если бы не стихотворный дар. Действие сил, неведомых тому, кто действует и кто осознает их лишь в самый момент действия. Почти полная аналогия со сном. <...> То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, – и есть твое поэтическое “я”, сновидческое “я”.

Иными словами, я поэта есть преданность его души неким снам, посещение поэтом этих снов, тайный источник не воли его, а всей его природы.

Я поэта есть я сновидца плюс я речетворца. Поэтическое я – не что иное, как я мечтателя, пробуждение вдохновенной речью и в этой речи явленное» (Цветаева 1994а: 398).

Приведенное выше размышление Марины Цветаевой блестящим образом описывает не только место лирического «я» в поэзии Бориса Поплавского, но и его поэтический прием в целом, так как подчеркнутое Цветаевой *сновидческое* начало в творчестве Поплавского присутствует и явным, и скрытым образом. Приведем одну строфу из стихотворения «Армейские стансы» (1925):

Проходим мы, парад проходит пленных,
Подошвою бия о твердый снег.
По широтам и долготам вселенной
Мы маршируем; может быть во сне.

(Поплавский 1931: 13)

Мы специально привели строфу из данного стихотворения, поскольку оно, на самом деле, ни к каким солдатам не относится, тем более сам Поплавский никогда солдатом в прямом смысле этого слова не был⁸⁴, а адресовано оно поэтам, и это подтверждается посвящением, ибо посвящено оно другу, поэту Александру Гингеру. Еще одним подтверждением того, что данное стихотворение адресовано поэтам, является топология *широты* и *долготы* вселенной, под которыми подразумевается всеобъемлющая душа поэта, не ведающая никаких преград.

⁸⁴ Здесь скорее имеется в виду метафорическое значение слова солдат. По словам С. Семеновы Поплавский называл себя «неизвестным солдатом русской литературы» (Семенова 2001: 518).

Поэтическое «я» здесь растворилось в коллективном «мы», или по словам И. Каспэ, в «эмигрантском мы»⁸⁵, что очень редко происходит в творчестве Поплавского; в его стихах мы встречаем лирический субъект либо в формах первого лица, либо именно «я»: «Ухожу я под землю и в небо» (Поплавский 1931: 10), «Но я осел железный, я желе» (Там же, 12), «Я так хочу, я произвольно счастлив, / Я произвольно черный свет во мгле» (Там же, 14), «Я, гувернер курчавый из Парижа» (Там же, 15), «Мне все равно, я вам скажу: я счастлив» (Там же, 16) и т. д. Здесь мы видим, что часто отдельные строки начинаются, как раз, с местоимения я. Это, на наш взгляд, восходит к Пушкинской традиции, особенно к «Домик в Коломне» и знаменитой строке «Я живу», и переходу Пушкина от ямба к хорею⁸⁶, о чем Бочаров писал следующее: «Действительность, “проза”, “история”, “домик в Коломне” – выплывают из лирики “я”, одновременно из его личных житейских воспоминаний и из его профессиональных забот и экспериментов (“Четырехстопный ямб мне надоел”» (Бочаров 1974: 108). Сама позиция лирического героя в поэзии Пушкина 20-х годов XIX века, откуда, собственно, и берет начало ярко выраженная *индивидуальность*⁸⁷ во всей последующей русской поэзии, во многом схожа с позицией лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского.

Выше мы привели слова М. Цветаевой, для которой поэтическое творчество является преданностью души снам, Поплавский же находился под влиянием романтической поэтики, в которой сновидения являлись магическим местом развертывания сюжета. После 1924-го года и официальной коронации сюрреализма, мы можем говорить о появлении элементов этого течения в поэзии Поплавского. Следует отметить, что заинтересованность в исследовании пространства сна в поэтике Бориса Юлиановича появляется раньше становления официального сюрреализма, и происходит это под влиянием романтических идей. На наш взгляд, именно в этом следует искать один из источников выраженной индивидуальности в поэзии Поплавского. Юрий Лотман писал: «У сна есть еще одна особенность – он индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя» (Лотман 1993: 225). Лотман сон рассматривал в качестве важного семиотического медиума и называл его «семиотическим окном» или «семиотическим зеркалом» и, что еще важнее, «это нулевое пространство может заполняться различными носителями сообщений в зависимости от типа истолковывающей культуры» (Там же), таким образом, сон обладает и культурной составляющей, что для нас будет очень важно при рассмотрении поэзии Бориса Поплавского в контексте русской культуры.

С другой стороны, можно вспомнить стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», восходящее через М. Ломоносова, Г. Державина и К. Батюшкова к Горацию

⁸⁵ Об этом см.: Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // *Новое литературное обозрение*, М.: НЛО, № 47, 2001. С. 191.

⁸⁶ «Домик в Коломне» Пушкина важен здесь и в контексте романтической иронии («Четырехстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий. Мальчикам в забаву / Пора б его оставить. Я хотел / Давным-давно приняться за октаву» (Пушкин 1950_в: 323)).

⁸⁷ О месте и значении лирического «я» в поэзии А.С. Пушкина см., например: *Сидяков Л.С.* Лирическое «я» в болдинских стихотворениях Пушкина 1830 года // *Болдинские чтения*, Горький, 1980. С. 60–73.; *Сидяков Л. С.* Изменения в системе лирики Пушкина 1820—1830-х годов // *Пушкин: Исследования и материалы* / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. — Т. 10. — С. 48–69.; *Грехнев В. А.* Кругозор жанра и лирическое «Я» // *Мир пушкинской лирики*, Нижний Новгород: Нижний Новгород, 1994, С. 120–139. и др.

(«Ehexgi munimentum aere perennius»), являющееся своеобразным манифестом индивидуализма в поэзии, где сам поэт ставит себя на пьедестал, где на первый план выходит именно его «я», символизирующее одновременно все творчество поэта в целом. Также близко к лирическому субъекту Поплавского стоит и лирический герой-фланер Пушкина в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829), читаем: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных, / Я предаюсь моим мечтам» (Пушкин 1950₆: 133). Поскольку мы рассматриваем соотношение позиций лирического субъекта и поэта, нас в данном месте не интересует просто проявление индивидуализма как такового в русской литературе, что подразумевало бы в таком случае обратить внимание и на многочисленные пласты древнерусской литературы: плачи (плачь Ярославны в «Слове о полку Игореве»), моления («Моление Даниила Заточника»), исповеди («Житие Протопопа Аввакума»), азбуки («Азбука о голом и небогатом человеке») молитвы и др. Но поскольку в указанных жанрах упомянутое нами соотношение не видно, то мы их оставляем вне поля нашего зрения.

Важным для понимания проявления столь сильной индивидуальности в творчестве молодых поэтов эмиграции⁸⁸, в частности в поэзии Поплавского, является внимание к тому, что они находились в изоляции вдали от родины и были свидетелями различных военных происшествий (революция, гражданская война и т.п.), охвативших всю Европу того времени, когда человек почувствовал свою немощь перед лицом ужаса и смерти. Не стоит забывать, что важную роль в формировании сюрреализма сыграли «Письма с войны» (*Lettres du guerre*, 1919) Жака Ваше (Jacques Vaché), которого Бретон впоследствии включил в «Антологию черного юмора», неоднократно отмечая важность этих писем для возникновения сюрреализма⁸⁹.

Лирическое «я» Бориса Поплавского сильно противопоставлено всему окружающему, лирический субъект одинок и именно в уединении сильнейшим образом он проявляется⁹⁰, чем поэтом достигается высокий уровень психологизации поэзии. Как предвосхищал Грахам Хоуг (Graham Hough), английский литературный критик и поэт, имея в виду и предыдущую поэтическую традицию, и идеал образа поэта: «<...> признавая, что мы живем в плохое время, что никто, кроме очень старых, никогда не знал хорошего, и мы должны признать, что изоляция поэта, возможно, является его единственным спасением»⁹¹ (Хоуг 1976: 322). Данное уединение

⁸⁸ Ср. стихотворение Довида Кнута «Моих тысячелетий»: «Я, / Довид-Ари бен Меир, / Сын Меира-Кто-Просвещает-Тьмы, / <...> // Я, / Довид-Ари бен Меир, / Кто отроком пел гневному Саулу, / <...> // Я, / Довид-Ари, / Чей плащ исторг / Предсмертные проклятья Голиафа, - / <...> // Я помню все: / Пустыни Ханаана, / Пески и финики горячей Палестины, / <...>» и тд. (Ливак 2014: 570–571).

⁸⁹ В предисловии к письмам Ж. Ваше Андре Бретон писал: «Позиция индивидуальности, если угодно: нам она представляется естественным и самым зрелым на сей день плодом пой двойственности восприятия, согласно которой на войне смерть воспринимается куда легче, нежели в мирное время, а существование отдельного индивида приобретает наибольший смысл в момент максимальной опасности для всего рода людского. Мы имеем дело с возвращением к самим истокам человеческого бытия, которое обыкновенно разрешается спонтанной “героической” реакцией (раскаленное добела Сверх-Я добивается у Я отречения, согласия на утрату) <...>» (Бретон 1999: 391).

⁹⁰ Видный российский искусствовед П. Волкова заметила: «Может быть, потребность узнавания, отраженности возникает в любой этноцивилизации на определенной фазе психологического развития. Сколько нюансов, тонкостей, иронии в самоотражении» (Волкова 2009: 117).

⁹¹ [В оригинале: «<...> admitting that we live in a bad time that none except the very old have ever known a good one, we must admit that the isolation of the poet is perhaps his only salvation»].

становиться способом поэтического восстановления личности поэта или, следуя терминологии И. Б. Роднянской, специфической «игрой в себя» (Роднянская 2006: 43). Это наиболее наглядно в стихотворении «Вспомнить – воскреснуть» (без даты), где лирический герой, или скорее его сознание, заблудилось:

«Кто там ходит?» – «Погибшая память.»
– «Где любовь?» – «Возвратилась к царю»
Снег покрыл точно алое знамя
Мертвецов отошедших в зарю.
(Поплавский 1931: 77)

Упомянутая «игра в себя» в контексте поэзии Бориса Поплавского может быть истолкована и как некий мираж кривого зеркала. Данный мотив важен и для понимания личности самого автора в его творчестве, потому что зеркало как артефакт, восходит к автопортретному искусству, но зеркало в то же время является инструментом изменения перспективы, то есть угла зрения. Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) в трактате «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» поучает молодого живописца: «<...> когда ты пишешь, у тебя должно быть плоское зеркало и ты должен часто рассматривать в него свое произведение. Видимое наоборот, оно покажется тебе исполненным рукою другого мастера, и ты будешь лучше судить о своих ошибках, чем иначе» (Да Винчи 2010: 114). К этому мотиву зеркального отражения можно отнести и феномен Нарцисса, и двойника («Окруженное сотнею сотен золоченых / Миллионом хрустальных сияющих рек / Где от века в святую лазурь заточенный / Спит двойник очарованный царь человек» (ССТ1 2009: 453)); сам Борис Поплавский интересовался и пытался заниматься и живописью наряду с литературным творчеством. З. Минц и Г. Обатнин писали о мотиве зеркальности и зеркала, как о символистских механизмах «уничтожения пространства» и «уничтожения времени»⁹². Уже общим местом является сильное влияние произведений Льюиса Кэрролла (Lewis Carroll) на многие поэтики XX века, поэтому идея зеркала и зазеркалья у поэтов и писателей XX века имеет богатую литературную традицию.

Писатели нередко, делая себя героями своих произведений, дополнительно подчеркивают, что авторское «я» («я» повествователя/нарратора) в тексте нельзя отождествлять с самим писателем, как это делал, например, Андрей Белый в предисловии к «Запискам чудака» (1922), хотя в описании главного героя налицо автобиографические черты: «Герой пролога “Я”; этот “Я”, или это “Я”, не имеет же никакого касания к “Я” автора; автор “пролога” Андрей Белый; герой пролога – Леонид Ледяной; этим все сказано: Леонид Ледяной – не Андрей Белый» (Белый 1997: 280). В творчестве Бориса Поплавского таких оговорок нет, более того, кажется, что поэту именно и хотелось стать героем своих произведений, не скрывая этого.

⁹² Об этом см.: З.Г. Минц, Г.В. Обатнин Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» // Минц З.Г. *Поэтика русского символизма*. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. С. 126.

Создание писателем зеркального двойника не новизна в литературе 1920–1930 гг., что, с одной стороны, берет начало в литературе Ф. М. Достоевского («Двойник», «Записки из подполья» и др.)⁹³, а, с другой стороны, после 1920-х гг. XX века, этот прием становится очень заметным среди эмигрантских писателей. Обусловлено это и «бифуркацией»⁹⁴ русской литературы, и ее раскалыванием во всех смыслах, что не могло не сказаться на сознании писателей.

Если в эмигрантской прозе зеркальность способствует обретению идентичности, и, по наблюдениям И. Каспэ, «<...> зеркалом, в котором постоянно отражается “пустой”, “лишенный свойств” персонаж, становится узнаваема личность писателя; поскольку она узнается замкнутым, тесным сообществом, границы “я” при этом вновь оказываются устойчивыми, а идентичность – обретенной» (Каспэ 2005: 145), то в поэзии дело обстоит несколько иначе. В поэзии Бориса Поплавского мы наблюдаем размывание границ лирического «я», что Н. Бройтман определил как «лирический неосинкретизм», где размываются границы между «я» и «другим»⁹⁵, а другой понимается как второе «я»⁹⁶. С другой стороны, существует четкая граница, отделяющая все проявления «я» от всех других, посторонних – не-я, применяя это конкретно к поэзии, лирический субъект должен стоять в оппозиционном отношении к окружающему миру. Такую границу описал М. Ю. Лотман: «Поскольку граница – необходимая часть семиосферы и никакое “мы” не может существовать, если отсутствуют “они”, культура создает не только тип внутренней организации, но и свой тип внешней “дезорганизации»» (Лотман 1996: 191). Исходя из поэтического материала Бориса Поплавского, А. Д. Кругликова делает следующий вывод:

«Трактовка Поплавским экзистенции как интенционального внутреннего процесса в сочетании с хайдеггеровской идеей кенозиса, смирения, истощения-истощания, ничтожения субъектом самого себя в условиях “страшного бытия” порождает особую гиперболизированную модель авторского “я”, которая может быть описана формулой “я” + “Другой”. При этом организующим элементом является не сознание, а мистическое “шестое чувство”, таким образом, “Другой” выступает как сверхличная составляющая его. Возникает тип автокоммуникации по модели “я” – “Сверх-Я”, в которой “Сверх-Я” приравнивается к третьему лицу (Он/Другой), а информация перемещается по временному каналу и в конечном итоге приводит к перестройке самого “я”» (Кругликова 2006: 19–20).

⁹³ А.Д. Кругликова выделяет три психофизиологических уровня через которые раскрывается лирическое «я» Б. Поплавского: «подпольность», «комплекс двойничества» и «детскость» – Об этом см.: Кругликова А.Д. Экзистенциальное «я» поэзии Бориса Поплавского // *Веснік БДУ*, Сер. 4, №3, 2006. С. 19–25.

⁹⁴ Термин «бифуркация» для обозначения расхождения русской литературы после эмиграции, использовал Е. Эткинд, об этом см.: Эткинд Е. *Русская литература XX века как единый процесс // Одна или две русских литературы?* Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики, Женева, 13-14-15 апреля 1978. *L'Age D'homme*, 1981. С. 9–30.

⁹⁵ См.: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* (гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко). М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. Ст. Неосинкретизм, С. 143–144.

⁹⁶ Авторское «я» Бориса Поплавского С. Семенова определила как «причудливый конгломерат повествовательных, суггестивно-поэтических, философских, метафизически-религиозных кусков и фрагментов, движимых потоком сознания героев» (Семенова 2001: 511).

И потом автор делает очень важный для нашего понимания места лирического субъекта в поэзии Поплавского вывод: «Функционирует лирический герой поэтических текстов Поплавского в пределах экзистенциальной парадигмы бытия-присутствия, что акционально дешифруется как самосознание без самоощущения» (Там же, 20).

Лирический герой поэзии Бориса Поплавского, помимо того, что он лишен многих свойств, лишается и телесности, и гендерных признаков. Само лицо лирического «я» читатель не видит, чем лирический герой Поплавского уподобляется поэту «Песен Мальдорора» (*Chants de Maldoror*) Лотреамона⁹⁷, который описывает себя следующим образом: «Перед вами не лебедь, испускающий дух, а страшное создание; наружность его безобразна⁹⁸ – ваше счастье, что вы не видите его лица, – но много мерзостнее душа его» (Лотреамон 1998: 95-96). Мерзость души, упоминаемая поэтом «Песен Мальдорора», в поэзии Поплавского выражается чрез настроение лирического субъекта, его неприятие мира, ностальгию, похмелье и то, что роднит двух поэтов больше всего – одинокий лирический субъект, для которого кроме его самого и Бога, никто больше не существует⁹⁹.

В отличие от поэтов, у которых гендерное начало ярко выражено (В. Маяковский, С. Есенин, З. Гиппиус и др.), в стихах Поплавского наблюдается абсолютное отсутствие оппозиции мужское : женское. Корнелия Ичин (Корнелија Ичин) это трактует влиянием идей Фрейда на сюрреалистов и дадаистов, а также увлеченностью авангардистов вообще проблемами сексуальности: «Эротические моменты у Поплавского навеяны не только углубленным интересом к Фрейду и психоанализу, что характерно для всех сюрреалистов и дадаистов, да и для всего авангарда, но и его занятиями философией, одной из главных ее проблем – проблемой пола и андрогина» (Ичин 2013: 163). Как мы увидим во второй главе настоящей диссертации, введенное древнегреческим философом Платоном понятие андрогин¹⁰⁰, будет важно и в контексте идеи души, как ее порой понимает Поплавский в своей поэзии.

Проблема андрогинности вводится Поплавским в поэзию через образ Серафиты в двух одноименных стихотворениях («Серафита I», «Серафита II»). Идея связи образа Серафиты/Серафитуса с проблемой двуполого существа восходит к роману

⁹⁷ В ответе на литературную анкету журнала «Числа» Поплавский писал: «Написать одну “голую” мистическую книгу, вроде “Les chants de Maldoror” Лотреамона, и затем “assommer” несколько критиков и уехать, поступить в солдаты или в рабочие» (ССТЗ 2009: 102).

⁹⁸ Безобразная наружность как идея эстетической проблемы у Поплавского лучшим образом выражена в идея главного героя одноименного романа – Аполлона Безобразова, где налицо столкновение двух якобы несовместимых противоположностей (в эстетическом смысле).

⁹⁹ Сергей Ромов, размышляя о «Песнях Мальдорора» писал: «Лотреамон никого вокруг себя в этом мире не видит, кроме бога и себя. Между ним и богом происходит какой-то жестокий чудовищный поединок, для которого он, Лотреамон, себя считает единственно признанным и достойным. И в этом поединке вся сила страсти, весь напор энергии, все внутреннее напряжение на стороне Лотреамона перед пассивностью, безразличием, безличием его достойного противника. И в этом наличие страшной человеческой трагедии и ее величие» (Ливак 2014: 870).

¹⁰⁰ Многие немецкие романтики, как Фридрих Шлегель (Friedrich Schlegel), к примеру, андрогина считали человеком будущего.

«Серафита» (Séraphîta, 1835) французского писателя Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac), выковавшего этот образ под воздействием мистических учений Эммануила Сведенборга (Emanuel Swedenborg). Идею андрогинности и метаморфозы находим и в других стихотворениях Поплавского, как, например, в стихотворении «Ты говорила: гибель мне грозит» (без даты) («Так воздухом питается пловец, / Подпрыгивая кратко над пучиной, / Так девушкой становится подлец, / Пытаясь на мгновение стать мужчиной» (ССТ1 2009: 132)).

Тема гермафродитов обрабатывается и в «Песнях Мальдорора» Лотреамона, чье творчество не раз упоминалось исследователями в качестве важного источника творчества Поплавского¹⁰¹, хотя редко указывалось на конкретные места или идеи, повлиявшие на поэзию Бориса Поплавского. Мы приведем выдержку из «Песен Мальдорора», где в фокусе находится именно проблема пола, выраженная через образ гермафродита:

«В лесу, на цветущей поляне, забылся сном гермафродит, и, словно росой, омочена его слезами трава. Пробиваясь сквозь толщу облаков, луна ласкает бледными лучами юное пригожее лицо спящего, лицо, в котором мужественной силы столько же, сколько девической кротости. Все несуразно в этом существе: крутые мускулы атлета не украшают тело, а грубыми буфами нарушают плавную округлость женственных линий» (Лотреамон 1998: 139).

Одним из подтекстов темы андрогина в поэзии Поплавского следует считать и пьесу М. Цветаевой «Приключение» (1919), в которой поэтесса поднимает вопросы пола, эроса (выражено через миф об Амуре и Психее), андрогина и проч. В пьесе все подвластно Луне (обстановка подлунного мира царит и в поэзии Поплавского), главный персонаж, андрогин Анри-Генриэтта, определяется как *лунный лед*.

Корнелия Ичин, анализируя цикл заумных стихов Поплавского «Мрактат о гуне», делает вывод:

«Одновременно луна – место обитания поэтического «я» и жена поэтического субъекта, чем автор обыгрывает как древние алхимические представления о двух сущностях (женском и мужском принципе – тьме и свете, Луне и Солнце), так и декадентские мотивы символистской поэзии, а заодно и вопросы пола и половой любви, поднятые Розановым в книге «Люди лунного света» (1911)» (Ичин 2013: 167).

Весь «серебряный век», как пишет А. Эткинд в книге «Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России» находился под влиянием упомянутых выше идей. Влияние философии Ф. Ницше, прорыв в бессознательное психоаналитиков, идеи слияния двух полов, вновь актуализованные В. Розановым в книге «Люди лунного

¹⁰¹ В связи с «Истерикой истерик» Поплавского Дмитрий Токарев пишет, что Лотреамон «выглядывает» чуть ли не из каждой фразы» (Токарев 2011а: 58).

света»¹⁰² и др., были синтезированы поэтикой символизма, что обусловило появление различных тем и символов в поэзии Поплавского еще до официального появления дадаизма и сюрреализма. А. Эткинд в упомянутой книге писал: «Границы “Я” и “Ты”, личности и универсума стираются в этом условном мире одновременно с отождествлением Аполлона и Диониса, мужского и женского, жизни и смерти», и немного дальше «Платоновская идея о том, что любовь соединяет две несовершенные части, мужскую и женскую, в совершенное дву- или бесполое целое, была чрезвычайно популярна в русской культуре и приобретала все более буквальные формы» (Эткинд^А 1994: 53).

Таким образом, лирический герой Поплавского оказывается сродни лермонтовскому – «гонимому миром страннику» с «русской душой», который наедине произносит такой лирический монолог:

Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или бог – или никто!

(Лермонтов 2000_а: 377)

Мотив многоликости одного и того же героя, своеобразного эффекта разбитого стека/зеркала, каждый кусочек которого отражает лицо смотрящего в него человека, виден в романах Бориса Поплавского, где героев несколько (Аполлон, Зевс, Тереза и др.)¹⁰³, и все они являются различными ипостасями автора-повествователя. А. Бахрах вспоминал, что сам Поплавский как-то признался: «Персонажи моих двух романов я нашел в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба, борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они я, но кто же я подлинный?» (Бахрах 1980: 153). Таким образом, авторское «я» Поплавского становится некой блуждающей субъективностью, ищущей себя в разных жанрах – в поэзии, прозе, дневниках, статьях.

В картине уединенности лирического героя у Поплавского с взором, прикованным к звездному небу, чувствуется влияние и лермонтовского «Выхожу один я на дорогу» (1841). Факт одиночества лирического субъекта, то есть отсутствия Другого как определенной меры лирического героя, делает лирическое «я», по словам М. Бахтина, внеэстетичным и приближает его к исповедальной форме: «<...> я сам – как определенность – могу стать субъектом (а не героем) только одного типа высказывания – самоотчета-исповеди, где организующей силой является ценностное отношение к себе самому и которое поэтому совершенно внеэстетично» (Бахтин 2003:

¹⁰² Лунным светом освещена вся поэзия Бориса Поплавского, мотив Солнца и солнечной теплоты встречается только в ранних, допарижских его стихотворениях. С.Р. Федякин пишет: «Упоминания о Розанове в 20-е и 30-е годы часты, его имя произносят, и совсем “не всуе”, не только Г. Адамович, но и К. Мочульский, З.Н. Гиппиус, А. М. Ремизов, Г. Иванов, П. Бицилли, Б. Поплавский и др.» (Федякин 2008: 58).

¹⁰³ Визуально это показано и на одном из рисунков Поплавского, на котором под умноженным образом нарисованного человека, написано рукой поэта «глубокое переживание души автора» (См. Илл. №7)

247). Уединенность лирического героя Поплавского отражает состояние и самого поэта, некий тип затворничества, как это описал И. Зданевич: «Поэтическое затворничество позволило Поплавскому развиваться вдали от беженской пошлости, предохраняло его долгие годы, но оно же и усилило в нем пессимизм, неприятие мира, усилило тему смерти, которую он так и не преодолел» (Зданевич 1986: 167). Тема смерти в поэзии Поплавского, помимо реальных, жизненных обстоятельств, обусловлена влиянием символистской поэтики, в которой «она [поэзия – Н. М.] – дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь...» (Анненский 1987: 431).

Иногда даже наличие местоимения «Ты»¹⁰⁴ в стихотворении Поплавского не подразумевает присутствие в нем собеседника, а является обращением лирического субъекта к творцу/демиургу:

Так беззаботно размышляю я,
Разнежившись в божественной молочной.
Как жаль, что в мать, а не в горшок цветочный
Сошел я жить. Но прихоть в том Твоя.
(ССТ1 2009: 60)

Уход поэта Бориса Поплавского из реального мира в мир негэнтропический имеет свои корни в философии того времени. В работах русских философов Н. Бердяева, Н. Лосского и других, поднимается вопрос об энтропическом состоянии культуры. Н. Бердяев писал:

«Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство» (Бердяев 1990: 9).

Поплавский совершает побег в свой негэнтропический мир, чтобы избежать упомянутого распада и осуществить всеобщий синтез (звуков, цветов, образов). Поэтому его поэзия – мир окаменелых форм, где стрела времени (как важный

¹⁰⁴ В поэзии Поплавский не придерживается ранних приемов дифференцирования просто собеседника («ты») и Бога/божества/музы («Ты»), так как с большой буквы («Ты») может быть написано и обращение к другу/подруге, и к возлюбленной, и к даже не всегда определенной собеседнице («В полутьме Ты ко мне протянула бессмертную руку» (ССТ1 2009: 158); «Мы целовались, и над Твоей головой / Гасли ракеты, взвываясь прекрасно и даром. // Солнце взошло над курчавой Твоей головой, / Ты просыпалась и пошевелила рукой» (Там же, 188); «Как душа, что покидает тело, / Как любовь моя к Тебе. Ответь! / Сколько раз Ты в летний день хотела / Завернуться в флаг и умереть» (Там же, 190) и т.д.).

энтропический момент)¹⁰⁵ подчиняется воле поэта, историческое время отменяется («Где-то слышен на низкой плотине / Шум минут разлетевшихся в прах» (ССТ1 2009: 228), «Горят часы – и в этом свет и нежность» (Там же, 436)) и вводится категория экзистенциального (антропологического) времени, которое у Поплавского восходит к кантовскому пониманию времени, то есть к сформулированному им понятию «*трансцендентальная идентичность* времени, согласно которой оно, если отвлечься от субъективных условий чувственного созерцания, ровно ничего не означает и не может быть причислено к предметам самим по себе (безотносительно к нашему созерцанию) ни как субстанция, ни как свойство» (Кант 2015: 58). По Поплавскому «время, собственно, единственный герой, всечасно умирающий» (ССТ3 2009: 78). Это особенно наглядно отражено в романе «Аполлон Безобразов», где время существует условно: «В то время вокруг на бесчисленных колокольнях и старинных зданиях били часы, далеко до назначенного часа начинали бить и долго еще после него били, запаздывая и мечтая» (ССТ2 2000: 28), или же в романе «Домой с небес»: «Если городские часы стоят, они все же два раза в день правильно показывают время: стоя на двенадцати – в полдень и в полночь. Потом они начинают немного отставать, врут, завираются, бредят, наконец, ближе к ночи, неловко, неподвижно опять подкрадываются к истине» (Там же, 367). Такое восприятие времени во многом, следует полагать, навеяно влиянием изобразительного искусства, прежде всего живописи, на творчество Поплавского. Это видно в стихотворении «Рембрандт» (без даты), в котором время материализуется: если на картине у Рембрандта оно передается с помощью художественных приемов – изображение мельницы, например, то в поэзии протекание времени показано с помощью звука, то есть приема недоступного живописи («Голоса цветов кричали на лужайке, / Тихо мельницу вертело время // <...> Золотые летние часы / С тихим звоном шли над мертвым морем» (Поплавский 1965: 19))¹⁰⁶.

Важный вопрос сути и необратимости времени и возникающий из этого побег в пространство сна Поплавским выражен в стихотворении «Ты в полночь солнечный удар» (без даты), в котором лирический субъект противопоставлен кому-то или чему-то, олицетворенном в местоимении «Ты». Ключевое слово, позволяющее нам определить первоисточник, повлиявший на Поплавского, в данном случае – слово «мышь»¹⁰⁷, отсылающее нас к пушкинскому стихотворению «Стихи, сочиненные

¹⁰⁵ Об этом см., например: Кајтез Н. Стрела времена // *Филозофија ентропије*. Нови Сад, Зрењанин: Агора, 2016. С. 47-51.

¹⁰⁶ Новатором в поэзии в этом плане был, как показывает Е.З. Тарланов, Константин Фофанов: «Замечательным поэтическим открытием Фофанова стала диалогичность художественного времени – противоречивое сочетание в нем эмпирического (относительного) и исторического (абсолютного) времени, воплощенного в глубоко философском образе остановившихся часов. Этот образ далеко расходится с предметом (часами), но вместе с тем получает его подчеркнута материальную, вещественную оболочку. Такая структура поэтического образа Фофанова была принципиально новаторской» (Тарланов 2001: 81).

¹⁰⁷ Мотивы мыши символизирующей время встречается еще в древнерусской переводной повести «Варлаам и Иоасаф», в которой Варлаам рассказывает историю о человеке, убегающем от единорога и видящем белую и черную мышь, точащие корни дерева. Но интересно также, что мотив мыши, связанной с временем, появляется и у члена группы ОБЭРИУ, Александра Введенского, писавшего в «Серой тетради»: «Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегаёт мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений

ночью во время бессонницы» (1830) и важной строчке «жизни мышья беготня...», которая, по словам Н. А. Фатеевой, является «доминантой для межтекстового взаимодействия» (Фатеева 2000: 164). В стихотворении Пушкина, также как и в стихотворении Поплавского, лирический субъект обращается с вопросами (очевидно риторическими) к кому-то, обозначенному просто местоимением «Ты». Приведем параллельно эти два стихотворения:

«Стихи, сочиненные ночью во время
бессонницы»

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...

Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

(Пушкин 1950_б: 198)

* * *

Ты в полночь солнечный
удар,
Но без вреда.
Ты в море серая вода,
Ты не вода.
Ты в доме непонятный шум,
И я пляшу.
Невероятно тяжкий сон.
Ты колесо:

Оно стучит по камням крыш,
Жужжит, как мышья,
И медленно в огне кружит,
Во льду дрожит,
В безмолвии на дне воды
Проходишь Ты,
И в вышине, во все сады,
На все лады.
И этому леченья нет.
Во сне, во сне <...>

(ССТ1 2009: 130)

В двух приведенных стихотворениях легко прослеживаются взаимные мотивы, такие как бессонница, протекание и шум времени, ничтожность («мышья беготня») жизни и проч., с той разницей, что Поплавский находит выход, то, что у Пушкина есть «смысл», а для самого Поплавского – это сон. Во сне, как читаем дальше у Поплавского, «Течет сиреневый скелет / И на луне / Танцует он под тихий шум / Смертельных вод / И под руку я с ним пляшу, / И смерть, и черт» (Там же), причем, и этот выход «подсказал» Поплавскому в большей степени опять-таки Пушкин, так как одним из

как чего-то целого что ты называл ошибочно шагом (Ты путал движение и время с пространством. Ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышья)» (Введенский 1993: 80–81).

источников сюрреалистических снов Бориса Юлиановича является сон Татьяны из пушкинского «Евгения Онегина» (Об этом см.: Глава 2). Данная параллель также показывает важное место лирического субъекта у Поплавского, который, выйдя в пространство сна, становится единственным властелином своего мира и, одновременно, единственным его обитателем, в то время как пушкинская «мышь» важна для определения состояния самого лирического героя.

О влиянии пушкинской «мышинной» темы на последующих поэтов писал М. Волошин в статье «Аполлон и мышь», где автором приводится стихотворение К. Бальмонта «Дождь» («В углу шуршали мыши, / Весь дом застыл во сне. / Шел дождь, и капли с крыши / Стекали по стене. <...> // И маятник стучал. /<...> // Я слился с этой сонной / Тяжелой тишиной. / Забытый, обделенный, / Я весь был тьмой ночной» и т.д. (Бальмонт 2010_a: 339)). Как видим из приведенных строчек бальмонтовского стихотворения в нем замечаются авторские элементы, которых нет у Пушкина, но они появляются у Поплавского (стук по крыше, к примеру), что, в свою очередь, говорит о сложности образов Поплавского, обусловленных влиянием нескольких источников; у всех трех авторов основной темой является противопоставленность лирического героя («я») Другому («ты»).

Приведенные выше параллели стихотворений Пушкина, Бальмонта и Поплавского, важны и для того, чтобы определить состояние лирического субъекта (лирического «я») поэзии Бориса Поплавского. Суть в том, что в поэзии Поплавского господствует аполлонийское начало, то есть состояние сна, прерывающееся порой бессонницей, о чем М. Волошин в упомянутой статье «Аполлон и мышь» рассуждал следующим образом:

«Там, где прекращается непрерывность аполлинического сна и наступает свойственное бессоннице горестное замедление жизни, поэт чувствует близкое и ускользающее присутствие мыши. Сновидению противопоставляется здесь бессонница. И во время бессонницы, как маленькая трещинка в светлом и стройном Аполлоновом мире появляется мышь» (Волошин 2005: 136).

На особое восприятие времени и пространства в поэзии Бориса Поплавского порой могли влиять и наркотические средства, ровным счетом, как и алкоголь, которые поэт, по воспоминанию многих современников, нередко употреблял. Посмотрим, как восприятие времени и пространства описывается любителем опиума – Томасом де Квинси (Thomas de Quincey):

«Чувство пространства, а в конце концов и чувство времени были сильно нарушены. Строения, пейзажи etc. представлялись мне столь безмерными, что глаз мой отказывался их воспринимать. Пространство разрасталось и распространялось до бесконечности неизъяснимой. Сие, однако, беспокоило меня гораздо меньше, чем невероятное растяжение времени: порою мне казалось, что в единую ночь я жил до семидесяти, а то и до ста лет; более того, иногда у меня было чувство, будто за это время миновало тысячелетие или, во всяком случае, срок, находящийся за пределами человеческого опыта» (Де Квинси 2011: 129).

Лирическое или поэтическое «я», о котором мы рассуждаем, можно рассматривать и на уровне внутреннего монолога поэта¹⁰⁸. Этот внутренний монолог Поплавский, скорее всего, ведет не с самим собой, а со своим демоном¹⁰⁹ (δαίμονιον), то есть с божественным началом, которое было присуще и Сократу: «В таких случаях он и говорил, что слышит некий чудом возникший голос (именно так у Платона), чтобы никто не подумал, что ищет он обычных примет от голосов»¹¹⁰ (Апулей 2005: 315). Сам Сократ об этом демоне или божестве, как пишет Апулей, знал: «Удивительно, что Сократ, муж совершеннейший, мудрость которого засвидетельствована самим Аполлоном, этого своего бога знал и почитал?!»¹¹¹ (Там же, 314). Здесь немаловажно упоминание божества Аполлона, так как он является одним из ключевых символов в творчестве Поплавского, и, как пишет Ю. Хабермас, Аполлон также связан с индивидуальным началом: «В Аполлоне греки обожествляли индивидуацию, соблюдение границ индивида. Но аполлоновская красота и аполлоновское наделение мерой скрывают подпочву титанического и варварского <...>» (Хабермас 2008: 104). В стихотворении «В борьбе со снегом» (без даты), мы видим, что этот внутренний голос является совестью: «Не помню. О припомни! Нет умру, / Растает снег. Дом канет бесполезно...» (Поплавский 1931: 12). Тот же внутренний монолог уединенного поэта сродни аскезе или экстазу. Гарольд Блум (Harold Bloom) настоящих поэтов видит именно такими: «Весь поэтический экстаз, все ощущения того, что поэт выходит из человека в Бога, сводится к этому кислому мифу, как и весь поэтический аскетизм, который начинается как мрачное учение о метемпсихозе и сопутствующие ему страхи пожрать прежнюю версию самости»¹¹² (Блум 1997: 116-117) и немного дальше: «Поэтическая аскеза начинается с высот Контр-Возвышенного и компенсирует произвольный шок поэта от его собственной демонической экспансивности. Без аскезы сильному поэту, подобному Стивенсу, суждено стать кроличьим королем призраков <...>»¹¹³ (Там же, 120).

Если в романах Поплавского в каждом из героев заложена частица индивидуальности самого рассказчика, и таким образом его диалогия становится полифонной, в поэзии этой полифонии уже нет, она является сугубо монофонной. В

¹⁰⁸ Здесь, возможно, мы имеем дело с зародышем авангардистского приема «безумия в диалоге с самим собой», о чем в одноименной работе писал И. Смирнов; там мы читаем: «На место доподлинного творчества душевнобольных поэтов-романтиков (Гёльдерлина, Батюшкова) в раннем авангарде приходит разыгрывание лирическим субъектом роли безумца, двусмысленно колеблющегося между сакрализацией глоссолалий и осквернением всегдашне высокого стихотворного ремесла» (Смирнов 2018: 214).

¹⁰⁹ О добром демоне/гении и нужности беречь его говорил и один из любимейших философов Бориса Поплавского – Марк Аврелий.

¹¹⁰ Перевод с латыни А. Кузнецова.

¹¹¹ А. Кузнецов объясняет: «Имеется в виду знаменитый ответ дельфийского оракула ученику Сократа: “Софокл мудр, Еврипид мудрей, а Сократ мудрее всех”» (Апулей 2005: 905).

¹¹² [В оригинале: «All poetic ecstasy, all sense that the poet steps out from man into god, reduces to this sour myth, as does all poetic asceticism, which begins as the dark doctrine of metempsychosis and its attendant fears of devouring a former version of the self»].

¹¹³ [В оригинале: «Poetic askesis begins at the heights of the Counter-Sublime, and compensates for the poet’s involuntary shock at his own daemonic expasiveness. Without askesis, the strong poet, like Stevens, is fated to become the rabbit as king of the ghosts <...>»].

поэзии Поплавского звучит всегда только один голос, а в редких случаях это голоса лирического субъекта создает впечатление диалога, что на самом деле является внутренним монологом.

Лирического героя в стихах Бориса Поплавского мы редко встречаем в реальном мире, в «нашем измерении»; он чаще всего, как это свойственно поэтам, витает в мире нездешнем, в мире параллельном, в каком-то другом измерении.

Вращалась ночь вокруг трубы оркестра,
Последний час тонул на мелком месте.
Я обнимал Тебя рукой Ореста,
Последний раз мы танцевали вместе.

Последний раз труба играла зорю.
Танцуя, мы о гибели мечтали,
Но розовел курзал над гладким морем,
В сосновом парке птицы щебетали.

Горели окна на высокой даче,
Оранжевый песок скрипел, сырой,
Душа спала, привыкнув к неудачам,
Уже ей веял розов мир иной. <...>

(ССТ1 2009: 238)

Хотя здесь мы видим лирическое «я», мы о лирическом субъекте ничего не знаем, мы не можем его точнее определить, более того, даже хронотоп здесь является условным. Перед нами полная мистификация всего связанного с лирическим субъектом, который витает в какой-то другой реальности (мы сознательно используем здесь слово реальность, потому что, как дальше увидим, сон определялся некоторыми авторами как реальность). Роман Якобсон, рассматривая роль лирического субъекта в поэзии В. Маяковского, заметил: «Вообще Я поэта не исчерпано и не охвачено эмпирической реальностью» (Якобсон 1975: 11). На наш взгляд, данная мысль применительна и к поэтике Поплавского.

Глаза поэта видят то, что обычному человеку не дано видеть, так как поэтам свойственна поэтическая греза, о которой писал Г. Башляр¹¹⁴:

«Поэтическая греза открывает нам мир миров. Поэтическая греза есть греза космическая. Она – вхождение в прекрасный мир, в прекрасные миры. Она дает мне не-меня, которое есть мое достояние и богатство: мое не-я. Именно это мое не-я

¹¹⁴ Через теоретическую призму Г. Башляра сборник «Флаги» пропускает Е. Менегальдо. – Об этом см.: Менегальдо Е. *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*. СПб.: Алетейя, 2007.

очаровывает “я” мечтателя, и именно его поэты умеют нам сообщать. Именно мое не-Я позволяет моему грезящему “Я” переживать свою веру в бытие в мире» (Башляр 2009: 18).

Смотреть на мир в розовых тонах – характеристика лирического героя Поплавского (*розовое солнце; розовый айсберг; розовые реки; розовая раковина; розовые змеи* и др.)¹¹⁵, но она отнюдь не является идиллической картиной прекрасного мира, а скорее навеяна психоаналитическими теориями, к которым обращался и В. Руднев: «Как могут маленькие, не знающие ничего друг о друге я создавать большой единый мир? Скажем, есть депрессивное я и гипоманиакальное я. Первое видит мир в серых красках, второе – в розовых» (Руднев 2019: 13).

Либо мы имеем дело с теми требованиями, которые поэтам предъявлял А. Фет в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева»¹¹⁶.

Проиллюстрируем вышесказанное одной строфой из стихотворения Поплавского «Вечерняя прогулка» (без даты):

Над статуей ружье на перевес
Держал закат. Я наблюдал с бульвара.
Навстречу шла, раскланиваясь, пара:
Душа поэта и, должно быть, бес.

(Поплавский 1965: 28)

Хотя лирический субъект дает знать о себе, о своем месте в мире, о котором говорит, он почти всегда является бездействующим наблюдателем, оказавшимся где-то когда-то; лирическое «я» – это не сильное, повелительное футуристическое «я», кроме которого все остальное неважно¹¹⁷. Следует упомянуть, что первый поэтический сборник В. Маяковского назывался «Я», и именно с футуристов началось прославление своего второго я (*alter ego*). Русские будетляне несомненно оказали влияние на Поплавского, в частности, сам Маяковский. Но в отличие от русских

¹¹⁵ Такие же «розовые очки» надевал и лирический герой К. Фофанова, в чьей поэзии находим такие образы: *розовый туман, розовый сон, розовый свет, розовый закат, розовая туча, розовое детство, розовеющая глубина, розовые уста, розовые денницы, запад розовый, розовый край, розовый сумрак* и др. Если идти дальше в поисках литературного источника этого розового цвета в качестве эпитета, мы непременно должны вспомнить гомеровский оборот «розоперстая Аврора/Эос» или у Сапфо «розоворукая Эос», «розоволокотные» дочери Зевса и т.д.

¹¹⁶ У указанной статье А. Фет писал: «Лирическая деятельность тоже требует крайне противоположных качеств, как например, безумной, слепой отваги и величайшей осторожности (тончайшего чувства меры). Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик» (Фет 2006: 186–187).

¹¹⁷ Об отношении лирического «я» и других у футуристов см., например работу М. Йовановича Ја (ми) и ви у поетици Велимира Хлебњикова (последњи период: 1920–1922. године). В: Миливоје Јовановић *Руски песници XX века: дијалози и монолози*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.

футуристов, «сбросивших с парохода современности» русскую традицию, Б. Поплавский этого никогда не делал даже на бумаге.

Ярко выраженная субъективность в целом характерна для декадентов, и одним из первых поэтов такого рода в России был Иннокентий Анненский – современник и переводчик на русский язык «проклятых поэтов», у которых он сам многому научился. Поэзия Анненского глубоко интимна, стихотворения большей частью написаны от первого лица, а лирический субъект, как и у Поплавского, полон тоски распада и дум о смерти, он бытует на грани двух миров, во тьме ночи и др. По словам И. Подольской: «Биография Анненского – это его творчество» (Анненский 1987: 4) – данное замечание, на наш взгляд, вполне можно отнести и к Борису Поплавскому, как и к большинству французских «проклятых поэтов», каким старался быть, по замечанию Д. В. Токарева, и сам Поплавский. Нам хочется особенно обратить внимание на стихотворение И. Анненского «Человек». В этом стихотворении дается удивительная биография поэта, чья жизнь (возраст, терзания, сотворение собственной биографии) слишком напоминают жизнь самого Бориса Поплавского¹¹⁸:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»,

Чтоб жить, волнуясь и скорбя
Над тем, чего, гляди, и нет...
И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя,

В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох,
Но был бы мой свободный дух –

Теперь не дух, я был бы бог...
Когда б не *пиль* да не *тубо*,
Да не *тю-тю* после *бо-бо!*..

(Анненский 1987: 95)

Если считать, что Поплавский все время сознательно создавал свою биографию, находясь под влиянием разных поэтов, а мы придерживаемся именно такого мнения, творчество И. Анненского нужно считать одним из важнейших источников; поэтому для нас не является удивительным сходство между лирическими героями обоих поэтов. Анненский первым назвал лирический субъект «тоскующим я» («Иль над

¹¹⁸ Если Борис Поплавский старался сотворить себе биографию «проклятого поэта», то надо учесть и влияние поэзии Анненского, который также, как и Поплавский, был под влиянием французских поэтов декадентов, но в символизме оставил и свою личную печать.

обманом бытия / Творца веленье не звучало. / И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?» (Анненский 1987: 25)).

С творчеством Иннокентия Анненского Борис Поплавский, несомненно, был хорошо знаком, о чем свидетельствует и дневниковая запись, в которой он рассматривает природу творчества отдельных русских поэтов (Лермонтов, Баратынский, Блок, Пушкин, Анненский) и философов (Розанов) сквозь призму влияния планет на них:

«У Лермонтова должна была быть рука Марса маленькая похожая на оранжевую морскую звезду. У Блока и Баратынского рука Сатурна большая и сухая с длинными узловатыми пальцами людей [нрзб.] терпения молчания и страха судьбы. У Пушкина должна была быть рука солнца гладкая с острыми пальцами жирная прекрасная и отвратительная. Рука типа Венеры мягкая овальная с прекрасными белыми пальцами должна была быть у Розанова а у Анненского ненавистная мне рука луны длинная узкая с макаронными влажными пальцами» (Менегальдо 2011: 171).

По поводу влияния И. Анненского на поэзию Бориса Поплавского, П. М Бицилли писал: «Вся поэзия покойного Поплавского – органическое сочетание Анненского и Рембо» (Бицилли 2017: 430–431).

Значение И. Анненского для всей последующей русской поэзии XX века утверждал и В. С. Баевский: «Вся поэзия XX в. так или иначе зависит от опыта Анненского, Блока, Хлебникова. Если бы надо было назвать одного поэта, который оказал наибольшее влияние, пришлось бы произнести имя Анненского» (Баевский 1994: 282).

Лирическое «я» Бориса Поплавского порой трансформируется в голос третьего лица, повествователя, когда это «я» смотрит на себя самого, как на какого-то нищего, бродягу, незнакомца, каторжанина и проч. Эти метаморфозы лирического субъекта хорошо показаны в стихотворении «Мир был темен, холоден, прозрачен...» (1930), где сначала лирическое «я» трансформируется в третье лицо единственного числа – он:

<...> Думал он: Смирайся, будь суровым,
Все несчастны, все молчат, все ждут,
Все смеясь работают и снова
Дремлют книгу уронив на грудь.

Скоро будут ночи бесконечны,
Низко лапы склонятся к столу.
На крутой скамье библиотечной
Будет нищий прятаться в углу. <...>

(ССТ1 2009: 227)

Затем происходит резкий переход к множественному «мы», чем лирический субъект причисляет себя к кругу равных (в данном случае эмигрантов), связанных общей судьбой:

<...> Станет ясно, что, шутя, скрывая,
Все ж умеем Богу боль прощать.
Жить. Молиться, двери закрывая.
В бездне книги черные читать. <...>
(Там же)

И апофеозом настоящего стихотворения является последняя строфа, в которой лирический субъект, пройдя метаморфозы собственного «я», становится безличным, что показано глагольными формами и отсутствием самого лирического субъекта:

<...> На пустых бульварах замерзая
Говорить о правде до рассвета.
Умирать живых благословляя
И писать до смерти без ответа.
(Там же)

Можно предположить, что такая временная потеря лирическим субъектом своей идентичности обусловлена переломным периодом в творчестве Поплавского, ведь начало 1930-х гг., как мы видим дальше, является границей, перешагнув которую Поплавский погрузился в мистику.

Частые мотивы водяной глади, зеркала, льда, позволяют нам в лирическом «я» Поплавского усмотреть и феномен Нарцисса, и его «влюбленность» в собственное я, тем более что с Нарциссом связаны два очень важных для поэтики Поплавского символа – зеркало и вода. Сильно выраженная индивидуальность и склонность к нарциссизму характеризуют многие авангардные течения XX века, в том числе и сюрреализм, к которому Поплавского однозначно относят некоторые авторы (С. Карлинский, Ю. Иваск, Ю. Терапиано¹¹⁹, Е. Менегальдо, А. Чагин¹²⁰, Н. В. Барковская); С. Исаев говорит об «сюрреалистическом нарциссизме» в сценических экспериментах

¹¹⁹ Юрий Терапиано считал, что Поплавский «был первым и последним русским сюрреалистом» (Терапиано 1987: 219)

¹²⁰ Алексей Иванович Чагин не отрицает влияние сюрреалистического письма на поэзию Бориса Поплавского, но он, на наш взгляд вполне оправдано, истоки сюрреализма Поплавского находит в русской классической литературе – в творчестве Н. В. Гоголя («Нос», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и др.). – Об этом см.: Чагин А. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Чагин А. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард (Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы), М.: ГИТИС, 1999. С. 133–148.

Антонена Арто, по его словам, «сюрреалистический эффект самонаблюдения и самовыражения – это и есть не что иное, как нарциссическая художественная практика, когда единственным источником творчества становится авторское Я» (Исаев 1999: 65).

Сербский литературовед Т. Браевич пишет:

«Поэтическое самосознание <...> можно представить себе в качестве “синтетического”, объединяющего теоретического конструкта, который относится к особенному, поэтически артикулированному себя-знанию в смысле определенного *autopoiesis-a*, находящего свои *эксплицитные* и *имплицитные* проявления в лирической поэзии, <...> выражая таким образом базовые <...> “нарциссоидные” диспозиции <...>»¹²¹. (Браевич 2013: 35).

В стихах Поплавского находим такие строки: «Я вижу в зеркале наследственный висок / С кружалом вены и пиджак тщедушный» (Поплавский 1931: 8), «Улыбаясь, разбивает парка/ Это зеркало весной в аду» (Поплавский 1931: 60) и проч. У Жерара Женетта (Gérard Genette) в связи с феноменом Нарцисса в литературе читаем: «Нарцисс созерцает в водах источника другого Нарцисса, более истинного, и это его другое “я” оказывается бездной» (Женетт 1998: 72), тем более, что Женетт эти мотивы, хотя и барочные, выявляет у Малларме, Рембо и др., которые в значительной степени повлияли на самого Поплавского. Ключевым свойством отражения, в зеркале или в воде, является немота, безгласность – в поэзии Поплавского говорит лишь один лирический субъект, в то время как все вокруг него молчит, даже его двойники, которых порой видим в образе каторжанина, незнакомца и проч. Такого типа стихотворения у Поплавского являются дневником души и ощущений лирического субъекта, они глубоко личные¹²², ориентированные на автобиографические черты самого поэта, и они характерны для письма данного поэта в целом; из этого вытекает, что Борис Поплавский как поэт был крайне субъективным в оценках окружающего, и места объективному в его творчестве нет (это, как раз, и подтверждается тем, что во всем его творчестве голос автора – лирического субъекта, повествователя и др. – всегда на первом плане). По словам Г. Струве, среди русских поэтов в Париже «провозглашалось первенство интимной дневниковой поэзии над хорошо сделанными произведениями поэтического искусства» (Струве 1996: 152–153). В статье «Вокруг чисел» Поплавский особо выделяет дневниковую литературу за ее интроспективность и обращение к индивидуальному, собственному я автора:

«Новая, субъективная, дневниковая литература учит человека как можно большему уважению к самому себе, к вечной своей любви, вечной разлуке, вечной

¹²¹ [В оригинале: «Песничка самосвест <...> можемо да замислимои као “синтетички”, обједињујући теоријски конструкт који се тиче нарочитог, песнички артикулисаног себе-знања у смислу *autopoiesis-a* своје врсте, а који своје *експлицитне* и *имплицитне* манифестације проналази у лирском песништву <...> изражавајући базичне, “нарциссоидне” диспозиције <...>»].

¹²² Согласно утверждениям Н. Татищева в «Синей тетради», Поплавский как-то заметил: «Пишутся же частные письма. (Хорошее произведение всегда имеет что-то от перехваченного личного письма)» (Луи 1993: 121).

верности, вечной измене Богу, совершенно личной. Эта новая литература спасает человека от смертельного для всякой жизни русского самоунижения. Но нужно, во-первых... уметь себя видеть. Во-вторых, уметь описать то, что увидел. В-третьих, сметь это описать, а последнее самое трудное» (ССТЗ 2009: 130).

По сути стихотворения Поплавского большей частью можно отнести к интимному, элегическому жанру лирической поэзии; переполненные тоски и горечи его стихи отражают трагизм жизни и потерю всех надежд¹²³, а лирическому герою сопутствует древнерусская аллегория беды – Горе-злочастье («Все безвозвратно / Все больно, все ясно / Все будет бесплатно / В иных мирах / Горе-злочастье / Мерзлые страсти / Нагие страсти <...>» (ССТ1 2009: 385)). В лирике Поплавского почти нет большой лирической формы, за исключением «Автоматических стихов», но и они, скорее, являются большим циклом (хотя это довольно условно), состоящим из 185 коротких более или менее лирических форм (их длина варьирует от 2 до 36 строк). Французский славист Р. Герра (René Guerra) считает, что стихи всех участников «парижской ноты» характеризуются, помимо прочего, этим личным началом: «Центральной фигурой для поэтов “Парижской ноты” был современный человек с его внутренним состоянием, его отношением к различным событиям и духовным запросам. Оттого стихи Б. Поплавского, Л. Червинской, Б. Заковича, А. Штейгера, И. Чиннова оставляли ощущение чего-то действительно нового, щемящего, неповторимо личного». (Герра 2010: 350)

Определенный нарциссизм заключается и в обращенности поэта к самому себе, а в этом заключалась, по Т. С. Элиоту (Thomas Stearns Eliot), суть поэзии: «<...> Поэзия в голосе поэта обращается ему самому или никому. Это внутренняя медитация, это голос из воздуха, независимо от любого возможного говорящего или слушающего. Последние сто лет именно эта концепция лежит в основе нашего отношения к поэзии»¹²⁴ (Хоуг 1976: 313).

Нарциссистские черты характера, или хотя бы определенное позерство, легко найти в натуре Поплавского-поэта; для этого приведем финальный абзац его собственноручного автопортрета:

«Духовно я умный, самый блестящий и самый прозорливый обитатель Земли. Религиозные, то есть метафизические способности мои – гениальны, к поэзии я способен на уровне великих поэтов, к живописи – несомненно. Кроме того, необычайно музыкален. Из всего этого следует, что я являюсь человеком наиболее близким к гениальности из кого бы то ни было из моих современников, – мне надоело писать» (Поплавский 1996: 68).

¹²³ В. Варшавский писал: «Герою эмигрантской литературы трудно, скучно и страшно жить в человеческом мире. “Но ты не в силах жить”, “мне мир невыносим”, “как страшно одиноким”, “не в силах мир снести”, “призраки жизни страшны” – весь “Снежный час”, посмертно изданный сборник стихотворений Поплавского, полон подобных выражений» (Варшавский 2010: 164).

¹²⁴ [В оригинале: «<...> the lyric in the voice of the poet talking to himself, or to nobody. It is an interior meditation, or it is a voice out of the air, regardless of any possible speaker or hearer. For the last hundred years it has been this conception that is at the heart of our feeling about poetry»].

Такое видение себя сближает Поплавского с русскими футуристами, в особенности с Велимиром Хлебниковым – Председателем земного шара.

Религиозность, акцентируемая Поплавским, была, по свидетельству В. Варшавского, важным путем к обретению и утверждению своего «я», что переносилось, как и в случае Поплавского, на поэзию:

«<...> герой Монпарнаса искал утверждения реальности своего “я” в личных, без посредства церкви отношениях с Богом, в “романе с Богом”, как говорил Поплавский. Роман этот мучителен. По противоположности с чаемым озарением, бессмысленность, пустота и ужас существования кажутся еще более невыносимыми. Это – “черная ночь”, пустыня, через которую немногим дано перейти» (Варшавский 2010: 160).

Лирический субъект находится в постоянном поиске себя, а для этого нужны такие артефакты, которые засвидетельствовали бы его существование. Поэтому поэтическое измерение Поплавского обладает лишь тем минимумом понятий, который достаточен, чтобы подтвердить в нем экзистенцию лирического героя. Юлия Кристева (Julia Kristeva) говорит о зеркале, как артефакте самосознания, и о приеме, который должен осуществить синтез «бытия» и «небытия»¹²⁵.

Если бы лирическое «я» Поплавского могло видеть себя в зеркале, то его двойником, его второй ипостасью, были бы, большей частью, маски литературных героев: Гамлет, Дон Кихот, Демон, а также Фауст. Если внимательно погрузиться в поэтику Поплавского и посмотреть на мир глазами рассматриваемого нами поэтического «я», то перед нами возникнет подлинно мрачный, лунный мир, характерный также и для поэтического пространства «Фауста»:

О месяц, ты меня привык
Встречать среди бумаг и книг
В ночных моих трудах, без сна
В углу у этого окна.
О, если б тут твой бледный лик
В последний раз меня застиг!
(Гете 1969: 48)

Луна в поэтике Поплавского играет важную роль, потому что почти все, как и в «Фаусте» Гете, происходит ночью. По поводу упомянутого ночного ужаса у Гете, Мюссе заметил: «Гете <...> создал в “Фаусте” самый мрачный из всех человеческих образов,

¹²⁵ «Коль скоро действие логики, управляющей обычной речью, на мгновение приостанавливается, то в процессе этого поиска “я” (субъект) исчезает; поэтому, чтобы восстановить “я” (субъекта), ровно как и логику (“чтобы размышлять”), необходимо не только грубое средство самопредставления (зеркало), но и параграмматический жест, осуществляющий синтез “бытия” и “небытия”» (Кристева 2004: 289).

когда-либо олицетворявших зло и несчастье. Его сочинения как раз начинали тогда проникать из Германии во Францию. Сидя в своем кабинете среди картин и статуй, богатый, счастливый и спокойный, он с отеческой любовью наблюдал за тем, как идет к нам его творение – творение мрака» (Мюссе 1970: 25). Доктор Фауст, сидящий в кабинете, окруженный картинами и статуями, сильно напоминает лирический субъект Поплавского. Более того, Луна у Поплавского называется «двурогим месяцем» или, как читаем в стихотворении «Гамлет»: «Высунет месяц свои золотые рога, / Порозовеет денница над домом, где мы заснем» (Поплавский 1931: 46) – и рога у Луны, и Денница, как атрибуты Люцифера, все нагружено демоническим подтекстом и темой смерти. Луна, как символ изменчивости, мистики и смерти, определяется и Мирчей Элиаде (Mircea Eliade) в качестве почти архетипического начала у разных народов, а это, надо полагать, в поэзии проявляется и на подсознательном уровне. М. Элиаде о Луне писал:

«Ведь луна – это самое явственное мерило периодичности, и связанные с нею термины служили первыми обозначениями временных отрезков. Лунные фазы соответствуют Творению (молодая луна), росту (полнолуние) и убыванию, или смерти (три безлунные ночи). Можно предположить, что эти картины вечного рождения и ущерба луны помогли кристаллизации прозрений первых людей относительно чередования жизни и смерти и легли в основу мифа о периодическом творении и разрушении Вселенной» (Элиаде 2000: 172).

Упомянутая нами выше келья доктора Фауста, наводит ощущение сырой жути, она завалена «запыленными томами» книг, там «пахнуло жутью замогильной», он засматривается в звездное небо, старается разгадать суть мира: «И вижу, символ мира разбирая, / Вселенную от края и до края» (Гете 1969: 49). Все о Фаусте мы узнаем от самого Фауста, то есть лирический субъект здесь на первом плане. Для подтверждения выявленной нами связи между произведением Гете и поэтикой Бориса Поплавского, приведем несколько строк 19 отрывка «Автоматических стихов» Поплавского:

Кто ты? Я то что тебе непонятно
Я там за болотом, за тьмою, в лесу
На небе рождаются светлые пятна
Спит маленький месяц во тьме на весу
Кто ты? Я тот кто исчезнет при свете
Что гибнет мгновенно, что тихо, что тленно
Я голос что спит в отдаленной планете
Я царь что живет в отдаленной вселенной <...>.

(ССТ1 2009: 323)

Из приведенного отрывка сразу виден двойной источник: во-первых, замечается прямое влияние «Фауста» Гете, так как здесь у Поплавского обыгрывается знаменитая сцена разговора Фауста и Мефистофеля:

Ф а у с т

<...>

Ты кто?

М е ф и с т о ф е л ь

Часть силы той, что без числа

Творит добро, всему желая зла. <...>

Я дух, всегда привыкший отрицать.

И с основаньем: ничего не надо.

Нет в мире вещи, стоящей пощады.

Творенье не годится никуда.

(Гете 1969: 76)

Во-вторых, такая же сцена вопрошания нечистой силы о ее истинном лице существует и в поэме «Демон» М. Лермонтова:

Тамара

Но молви, кто ты? отвечай...

Демон

Я тот, которому внимала

Ты в полуночной тишине,

Чья мысль душе твоей шептала,

Чью грусть ты смутно отгадала,

Чей образ видела во сне.

Я тот, чей взор надежду губит;

Я тот, кого никто не любит;

Я бич рабов моих земных,

Я царь познания и свободы,

Я враг небес, я зло природы <...>

(Лермонтов 2000₆: 244–247)

В процитированном выше фрагменте «Автоматических стихов» Поплавского видна не только позиция лирического героя, но и манера его поэтического языка – «Я то, что тебе непонятно». Данное заявление, как мы и обратили внимание в начале

настоящей главы, определяет поэтический язык Бориса Поплавского – он всегда точен, но далеко не всегда ясен¹²⁶.

Узнавая обстановку кельи Фауста, мы видим, что он занят чтением работы чернокнижника Нострадама¹²⁷, а именно части, где указан «знак макрокосма». Астрологические символы и созвездия интересуют и Поплавского, он ими сильно увлечен (см. об этом Главу 2.). Фауста и лирического героя (лирическое «я») Поплавского связывает ярко выраженное чувство меланхолии¹²⁸ и мысли о самоубийстве¹²⁹, присущие как поэтам-романтикам (сплин), так и поэтам-символистам. В поэме «Возмездие» А. Блок характеристиками первых десятилетий XX века видит неврастению, скуку и сплин («Век девятнадцатый, железный, / воистину жестокий век! /<...>/ С тобой пришли чуме на смену / Нейрастения, скука, сплин» (Блок 1960: 304). Дух сплина, витающий над всей Европой начала XX века, ощущал и В. Парнах в 1914 году («Играют в этот век двадцатый / Все рестораны, как один. / Единой музыки раскаты / Ласкают европейский сплин!» (Ливак 2014: 243)).

Поэтому, когда М. Слоним пишет, что в поэзии Поплавского «разлит “сладчайший яд” разложения, ущерба» (Поплавский 1993: 174) – это не просто намек на стихи Ф. Сологуба, а это именно обыгрывание того фаустовского яда, являющегося для Фауста, как мы видели, роковым моментом, который по символичности можно сопоставить с знаменитым гамлетовским вопросом – «Быть или не быть». В раннем стихотворении, озаглавленном «Вариант А», открывающем сонетную трилогию «ЕЛЕНА – ALIAS – ДЕНДРИТИС, ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА РОДОСА / Посвящение в трех вариантах» лирический субъект и сам сравнивает себя с Фаустом («Как Фауст я спустившись в бывший мир / Нашел Елену той же не иною / И уж готов Троянскою войною / Смутить души эпистолярный мир» (Поплавский 2013: 26)).

Меланхолическое настроение поэзии Поплавского имеет, на наш взгляд, и литературный, и внелитературный источник. Что же касается литературных источников, здесь следует упомянуть стихотворение Теофиля Готье «Меланхолия», а

¹²⁶ В связи с этим В. Шаламов писал: «Поэзии нужна точность, а не ясность. Поэзия имеет дело с подтекстом, с аллегориями, с намеками, с интонационным строем фразы. Сложность чувства не всегда можно выразить ясно. Язык слишком беден для этого. Кроме того, язык природы не всегда можно ясно перевести на человеческий язык» (Шаламов 2016: 306).

¹²⁷ Бориса Поплавского интересовали всякого рода мистические учения и в его текстах мы встретим намеки на Раймонда Луллия, Нострадама, Парацельса, Э. Сведенборга, Н. Фламеля, Е. Блаватскую, А. Безант, что подчеркивалось неоднократно. Также не маловажен факт, что его мать приходилась дальней родственницей Е. Блаватской и сама она была увлечена теософскими идеями.

¹²⁸ О меланхолии в Фаусте см., например: Keller W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Dramen, hrsg. von W. Hinderer. Stuttgart, 2005;

¹²⁹ Тут интересна еще одна параллель: у Поплавского тяжесть обстановки усиливается лунным светом повсюду разлитым, а в «Фаусте» Гете лунный свет (Mondenglanz) связан с размышлениями о флаконе с ядом, на который смотрит Фауст, думая совершить самоубийство:

Но отчего мой взор к себе так властно
Та склянка привлекает, как магнит?
В моей душе становится так ясно,
Как будто лунный свет в лесу разлит.

(Гете 1969: 57)

также цикл П. Верлена «Меланхолия и т.д.¹³⁰; с другой стороны, и упомянутый цикл Верлена, и стихотворение Готье¹³¹ восходят к одному и тому же источнику, а именно к гравюре Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer) «Меланхолия I» (1514). Дюреровская гравюра переполнена средневековой алхимической мистикой, символами и аллегориями: *ангел, весы, колокол, часы, башня, (летучая) мышь, циркуль, лестница, шар/сфера, камень, книга, фонарь, радуга* и др. (См.: Илл. №6), и все они сконцентрированы вокруг тоскующего одинокого гения (поэта/художника), а все перечисленные элементы дюреровской «Меланхолии I»¹³² мы часто находим в поэзии Бориса Поплавского. Также нельзя забывать о том, что над всей его поэзией воздвигается маска Медузы, которая по К. Розенкранцу связывается с чувством меланхолии¹³³. Сам ангел, олицетворяющий меланхолию у Дюрера, в поэзии Поплавского встречается в стихотворении «Жалость к Европе» («А в небе дождливом таинственный гений крылатый / В верху небоскреба о будущем счастье мечтает» (Поплавский 1931:70), а также прямой отсылкой к гравюре Дюрера является стихотворение «L'ANGE DE LA MÉLANCOLIE»¹³⁴.

Меланхолическое состояние также характерно для героев романов Поплавского – Аполлона Безобразова и Олега. Наверное, самым наглядным примером этого является описание из романа «Аполлон Безобразов», в котором одноименный герой стоит на корабле, под флагом с надписью «Меланхолия»:

«И вдруг мне показалось, что я смотрю в огромный телескоп и что в поле его окуляра, искусственно приближенный, уже очень далеко, абсолютно за пределами голоса быстро отдаляется металлический воздушный корабль старой конструкции, а

¹³⁰ Этот ряд можно продолжить и упомянуть сборник «Кипарисовый ларец» И. Анненского, но, поскольку даны сборник и характерные для него темы (*тоска, страх, кошмары, соблазн* и проч.), навеяны поэтикой указанных поэтов, а не дюреровской гравюрой, мы в данном месте эту цепочку не будем продолжать.

¹³¹ В стихотворении Готье даже прямое указание дюреровского влияния:

«<...> Dans le fond du tableau, sur l'horizon sans borne,
Le vieux père Océan lève sa face morne,
Et dans le bleu cristal de son profond miroir,
Réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir.
Une chauve-souris, qui d'un donjon s'envole,
Porte écrit dans son aile ouverte en banderolle:
MÉLANCOLIE. Au bas, sur une meule assis, <...>»

(Интернет источник: [https://fr.wikisource.org/wiki/Melancholia_\(Gautier\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Melancholia_(Gautier)))

¹³² Здесь мы исходим из трактовки гравюры А. Дюрера «Меланхолия» П. Волковой. – Об этом см.: Волкова П. *От Древнего мира до Возрождения (сборник)*, М.: АСТ, 2016. С. 301–313.

¹³³ Об этом см.: Розенкранц К. Эстетика безобразного // Шкепу М. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010. С. 179.

¹³⁴ См. комментарий С. Кудрявцева к данному стихотворению – В: Поплавский 2013: 121.

на борту его, приветствую гуражкой, стоит Аполлон Безобразов с совершенно красным лицом, и огромная надпись развевается за кормом: “Меланхолия”¹³⁵» (ССТ2 2000: 33).

В дилогии Поплавского слово меланхолия встречается довольно часто в разных сочетаниях (*горько меланхоличен; грудь ее раздавлена ослепительной меланхолией летнего дня; ястреб меланхолично скользил; черная меланхолия; гордо-меланхолическая обреченность; бесплатный симфонический оркестр меланхолии* и т.д.), но, наверное, самым интересным местом является квазицитата «*omne anima post coitum triste est*» (рус. *каждая душа после соития грустна*), якобы принадлежащая античному медику Галену, однако автором сознательно заменено слово *animal* (рус. животное) словом *anima* (душа), из-за чего данное изречение получает абсолютно новое значение в контексте всего романа.

Если, по определению Л. М. Баткина, «дух Августина витал над любым проявлением средневекового автобиографизма» (Баткин 2000: 61), то мы можем сказать, что дух романтического «я» (индивидуальности) витал над поэзией первых десятилетий XX века. Особенно это заметно у поэтов символистов. Приводя такое утверждение, мы хотим провести четкую границу между лирическим «я», то есть героем лирической поэзии, и авторским первым лицом жанра исповеди¹³⁶ или автобиографии, признаки которого заметны и в поэзии Бориса Поплавского¹³⁷. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» указывается, что «декадентизм» реализовался «прежде всего как стиль жизни и поза писателя» (ЛЭТП 2001: 206).

Говоря об проявлении индивидуальности в поэзии, следует упомянуть и Бодлера – поэта на «перекрестке» старой и новой поэзии, по мнению многих литературоведов – чей голос в поэзии Поплавского уже отмечался; сам Поплавский оставил замечание о том, что «жизнь Рембо и Бодлера есть откровение индивидуалистической Европы о самой себе» (Поплавский 1996: 221). Культовый поэтический сборник Бодлера – «Цветы зла», с которым русский читатель знакомиться уже с первых переводов Н. Курочкина в 3-ем номере «Отечественных записок» за 1869-ый год – насквозь рефлексивен, и большинство его стихотворений, в которых лирический субъект «сплетает себе венец», как это показано в стихотворении «Благословение» (*Bénédiction*), написано от первого лица:

<...> Я ведаю, в стране священных легионов,
В селеньях праведных, где воздыханий нет,

¹³⁵ Заметим, кстати, что на гравюре Дюрера слово меланхолия также «развевается» на крыльях летучей мыши (См.: Илл. №6).

¹³⁶ Определенное Баткиным: «“Я” – не что иное, как “мой грех”. “*Mea culpa*” – исчерпывающая формула средневековой идеи индивида на месте будущей идеи “личности”. Она не отрицает, но перекрывает античное “*ingenium*”. Она – источник выделенности “я”» (Баткин 2000: 72), скорее можно отнеси к дневникам Поплавского, но это выходит за рамки наших исследований.

¹³⁷ О. А. Савинская приходит к следующему выводу: «Лирика Поплавского – это своеобразный синтез исповеди, автобиографии и дневника. Описание поэтом переживаний лирического субъекта, размышления о противоречивых движениях его души есть своеобразный психологический и духовный автопортрет» (Савинская 2012: 115).

На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,
Среди ликующих восседет и Поэт!

Страданье – путь один в обитель славы вечной,
Туда, где адских ков, земных скорбей конец;
Из всех веков и царств Вселенной бесконечной
Я для себя сплету мистический венец! <...>¹³⁸
(Бодлер 2015: 45)

Но в сознании и мировоззрении поэтов 1920–1930-х гг., несомненно, оставила отпечаток только что прогремевшая мировая война¹³⁹, и это не могло не сказаться на идее самого лирического субъекта в поэзии. Жак Барзун (Jacques Barzun) считает, что модернистское лирическое «я» по отношению к романтическому более робкое, испуганное, именно из-за упомянутого события: «Эго действительно представляет собой постоянную угрозу, и в 1920-е годы были прекрасные причины для отвращения и паралича более тонкого “я”. Война, которая только что закончилась, не была ни героической, ни значимой для молодых артистов, которые вдруг обнаружили, что их призывают говорить»¹⁴⁰ (Барзун 1975: 119). Перелом в сознании молодых эмигрантских поэтов, таких как Борис Поплавский, был вдвое сильнее, так как, наряду с Первой мировой войной, им пришлось пережить и потерю родины и дома, что не могло не сказаться на их лирике. Скорее всего поэтому поэты декаданса и модернистских течений (символизм, неоромантизм, сюрреализм и др., за исключением левых авангардных течений)¹⁴¹ обращаются к романтической традиции, соединившей возвышенное с гротеском, наверное, поэтому над поэзией Бориса Поплавского парит маска Медузы¹⁴² и превращает все живое в камень, а мир

¹³⁸ [В оригинале: «<...> Je sais que la douleur est la noblesse unique / Où ne mordront jamais la terre et les enfers, / Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique / Imposer tous les temps et tous les univers. // Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre, / Les métaux inconnus, les perles de la mer, / Par votre main montés, ne pourraient pas suffire / A ce beau diadème éblouissant et clair; <...>»] (Бодлер 2015: 49).

¹³⁹ Об этом см. замечательную штудию Герта Буленса: Bulens G. *Evropski pesnici i Prvi svetski rat: Poezija u Velikom ratu, revlucija i transformacija Evrope*. Loznica: Karpos, 2018.

¹⁴⁰ [В оригинале: «The ego is indeed a constant threat, and in the 1920s there were excellent reasons to disgust and paralysis of the finer self. The war just ended had been anything but heroic or meaningful to the young artists who suddenly found that they were called upon to speak»].

¹⁴¹ Е.В. Тырышкина в книге «Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду» делает хронологическое разграничение декаданса (1890-е – 1900-е гг.), привязывая это определение к творчеству «старших символистов», и символизма (1900-е – 1910-е гг.), охватывая этим понятием творчество «младших символистов», но весь период конца XIX в. – начала 1920-х гг. Е.В. Тырышкина называет ранним русским модернизмом.

¹⁴² Д.С. Мережковский в стихотворении «Конец века» (1891) развитие эстетики уродливого в поэзии (в контексте нового искусства), выраженного через символ головы Медузы, видит на линии Э. По-Бодлер, что нам важно и как ключ к поэтическому миру Поплавского: «Пѣвецъ Америки, таинственный и нѣжный, / Съ тѣхъ поръ, какъ прокричалъ твой Воронъ безнадежный / Однажды полночь унылой: “nevermore!” / Тотъ крикъ не умолкалъ въ твоей душѣ; съ тѣхъ поръ / За Ворономъ твоимъ, за вѣстникомъ печали / Поэты “nevermore”, какъ эхо, повторяли; / И сумрачный Бодлеръ, тебѣ по музѣ братъ, / На горестный напѣвъ откликнуться былъ радъ; / Зловѣщей прелестью, какъ древняя Медуза, / Веселыхъ парижанъ пугала эта муза <...>» (Мережковский 1914: 256).

становится призрачным, зеркальным отражением настоящего мира, миражом. А. И. Жеребин объясняет это следующим образом:

«Утрачивая опору в том, что считалось объективной действительностью, человеческая личность теряла и самое себя, свою автономию и самоощущенность; рушилось господство Я, обусловленное соотносительностью его с миром объектов. Когда на месте не-Я образовалась пустота, там начали кривляться двойники распадающейся, дезинтегрированной личности. Мотивы зеркала, двойника, маски, сравнения жизни с игрой, маскарадом, театральным представлением, пляской призраков – все эти обычные и характерные для литературы fin de siècle мотивы отвечали тому чувству жизни, о котором писал, например, Гуго фон Гофмансталь: “У нас нет корней в жизни, мы – призраки, мятущиеся в несуществующем мире”» (Жеребин 2011: 408).

Суждение Жеребина помимо того, что описывает литературные мотивы эпохи «конца века» (fin de siècle), важно для нас в контексте настоящей диссертации, поскольку показывает, что понятие «конец века» отнюдь не ограничено хронологически и его следы будут заметны во всем модернизме и, естественно, в творчестве Бориса Поплавского.

Индивидуальное начало, то есть четкая оппозиция между «я» и «не-я», сохраняется в поэзии Бориса Поплавского даже в дадаистических экспериментах, как, например, в стихотворении «Копает землю остроносый год» (1924), где посреди смыслового хаоса сохраняется ясно выраженная оппозиция между лирическим субъектом (глаголы в первом лице единственного числа) и Другим (некое оно):

<...> Смотрю как над рекою страх и млад
Обедают. Смотрю на лошадей
На чайную посуду площадей
Садится вечер как больной солдат

Оно неведомо через улицу летит
И перестало. Возвращаюсь к ночи
И целый день белёсых бород клочья
Срезает небо и опять растит
(Поплавский 1999: 18)

Поэтическое пространство в стихотворениях Бориса Поплавского – сущая метафизика. Это пространство минимальных форм, пространство платоновских идей¹⁴³ и первобытных чистых цветов. Поскольку Платон предполагал, что у каждой

¹⁴³ Концепцию платоновского двумирия и, развиваемую Поплавским идею трехмирия, рассматривает Д.В. Токарев в книге «Между Индией и Гегелем»: *Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*.

вещи имеется праобраз, эйдос/идея (ιδέα), тогда и у самого поэта/лирического субъекта имеется двойник в мире идей, т. е. поэт/лирический субъект является зеркальным отражением первичного образца, а это и есть суть поэта, живущего на грани «двойного бытия», как это показал Пушкин в стихотворении «Поэт». Однако здесь надо упомянуть и имя Митрофана Аксенова¹⁴⁴, начавшего свои размышления о времени с платоновского мифа о пещере, и давшего окончательное видение времени в форме четырехмерного пространства, под влиянием кантовского понимания времени в качестве четвертого измерения. Согласно теории Аксенова, наше «я» находится в четвертом измерении и лишь оно способно к движению, а все остальное, пребывающее в трехмерном пространстве неподвижно (намек на Платоновский мир идей), бездейственно. Таким образом протекание времени присуще только нашему «я»: «<...> временное движение совершается в направлении от прошедшего к будущему воспринимающим в нас началом, нашим я, все же остальное, все воспринимаемое нами, включая и наше тело, все, что мы называем словом не-я, пребывает в абсолютном покое, в абсолютной неподвижности» (Аксенов 2011: 140), а, как мы показали и как будет видно из многочисленных примеров, которые будем приводить в ходе рассмотрения специфических моментов поэтики Поплавского, его лирический субъект, то есть его «я», на самом деле является единственным подвижным элементом в своем измерении.

Движение субъективного «я» в четвертом измерении Аксеновым отождествляется с путником, а время (прошедшее, настоящее и будущее) – это части пройденного или еще не пройденного пути, которые не исчезают: «<...> наше я явится в виде движущегося в четырехмерном пространстве по четвертому измерению в направлении от прошедшего к будущему путника, прошедшее время превратится в часть пути, оставленную им за собой, а будущее – в путь, *перед* ним лежащий <...>» (Там же, 141). Мотивы движения, пути путешественника, связанные с лирическим субъектом, в поэзии Поплавского встречаются постоянно, но наиболее интересным в контексте философии времени Аксенова нам представляется автоматическое стихотворение «Кто дошел до середины», представляющее собой полемику с аксеновским описанием «прямой времени» (по цитированной нами выше модели). У Поплавского из-за безнадежности будущее видится тупиком:

Кто дошел до середины
Может только остановиться
Он не верит в обратный путь
Он мечтает только заснуть
Нет дороги назад во зло
Раскаленные рельсы – добро
(ССТ1 2009: 361)

¹⁴⁴ О русском полигисторе Митрофане Семеновиче Аксенове мало известно, но остается фактом то, что он своим философским трактатом «Трансцендентально-кинетическая теория времени» (1896), чем он «дает плоть и кровь и Кантовскому наименованию времени» (Аксенов 2011: 142), опережает многих мыслителей начала XX века, выдвинувших новые теории временного измерения, таких как Г. Минковский, П. Успенский и др. (Более подробно об этом см.: Аксенов 2011: 5-49). В своих трактатах Аксенов поднимает и другие вопросы, важные для поэтики Поплавского: сомнамбулизм, мистика, смерть, тело (астральное/эфирное/сидерическое и земное) и др. К идеям М. Аксенова мы еще вернемся в рамках данной диссертации и покажем его прямые влияния на поэзию Бориса Поплавского.

Лирический субъект в созданном Поплавским поэтическом пространстве часто выступает наблюдателем, его рефлексии порождают окружающий мир, т.е. именуют вещи. Такая картина близка идее Ю. Кристевой о «параграмматическом» пространстве¹⁴⁵, где все события происходят на другом конце горизонта по отношению к лирическому субъекту, который в таком контексте Кристева определяет как «зерологический»¹⁴⁶ субъект.

Юлия Кристева делает такие выводы, анализируя тексты Малларме, чье творчество несомненно оказало влияние на Поплавского, но мы не можем не обратиться к русской поэтической традиции и не вспомнить «Запустение» Е. Баратынского, начинающегося с четкой автоидентификации поэта: «Я посетил тебя, пленительная тень» (Баратынский 1987: 88), где лирический субъект мы видим именно в состоянии какой-то душевной неприязни, так как вспоминает он об утраченном прошлом: возлюбленной, родине и пр. Мы не случайно в качестве возможного источника указали стихотворение Баратынского, потому что в нем, даже в приведенной первой строчке, четко звучат слова Фауста: «Вы снова здесь, изменчивые тени, / Меня тревожившие с давних пор, / Найдется ль наконец вам воплощенье, / И ли остыл мой молодой задор?» (Гете 1969: 33).

Лирический субъект в упомянутом мире вещей находится и по другой причине, которая заключается в подтверждении его «я»: в философской системе И. Г. Фихте, в центре которой находится проблема самопознания субъекта, субъективное «я» познается только в противопоставленности к внешнему «не-я»¹⁴⁷, в то время как «в качестве внешнего “не-я” могут выступать как объекты природы, так и другие субъекты, с которыми данный субъект взаимодействует» (Щенников, Белоглазова 2011: 198). Как пишет М. Ямпольский: «Идея интеллектуального созерцания Фихте была воспринята Фридрихом Шлегелем, а через него романтиками и вскоре преобразовалась в литературную мифологию двойника, трансформирующую самообращенность “Я” на самого себя в ситуацию раздвоения, когда “Я” как бы смотрит на себя со стороны» (Ямпольский 2001: 9). В поэтическом мире вещей Поплавского лирический субъект заявляет о себе, как, например, в стихотворении «Возвращение в ад» (без даты):

Я подхожу к хрустальному подъезду,
Мне открывает ангел с галуном,
Дает отчет с дня моего отъезда.

¹⁴⁵ «<...> параграмматическое (курсив – Ю. К.) пространство – пространство поэзии, обнаруживаемое нами на оборотной стороне того пространства, где располагается говорящий субъект, в окрестностях “пустоты” (вместе с зерологическим субъектом) – оказывается той чувствительной точкой нашей культуры, в которой знаковое мышление, будучи воплощением нормативного слова, соприкасается с той действительностью, которая не имеет надобности в логическом субъекте» (Кристева 2004: 287).

¹⁴⁶ По определению Кристевой, носителем «самоуничтожающейся мысли становится “зерологический” субъект, то есть не-субъект» (Там же, 287).

¹⁴⁷ К.Н. Любутин замечает: «По сути дела Фихте подменяет основной вопрос философии, вопрос о соотношении сознания и материи, вопросом о соотношении субъекта и объекта. Он отождествляет объект с природой, и субъект – с сознанием. Понятый таким образом субъект объявляется первичным по отношению к объекту, т. е. миру вообще» (Любутин 1973: 37).

Поспешно слуги прибирают дом.
(Поплавский 1965: 36)

И это же лирическое «я» потом растворяется в пространстве, то есть соединяется с тем же адом, результатом чего являются «яды», о чем писал Л. Флейшман¹⁴⁸.

Лирический герой Бориса Поплавского постоянно кочует, и в этот поэтический мир порой «вторгается»¹⁴⁹ и сам автор. Самосознание автора заметно как в стихах, так и в романах, дневниках и в его авторских работах – статьях, рецензиях и др. Граница между стихотворениями, романами и дневниками Бориса Поплавского размыта. По этому поводу Е. В. Ермилова замечает: «<...> романы, и дневники, и статьи, и бесконечные блистательные монологи <...> – представляют одно целое» (Ермилова 1999: 243). Его дневники можно назвать стихами в прозе, а во всех его текстах в центре всегда находится его четко выраженное «я». Такой прием Бориса Поплавского можно рассматривать, как развитие литературного жанра в сторону аутофикшена (*autofiction*)¹⁵⁰. О размытых границах литературных жанров в творчестве Бориса Поплавского свидетельствуют и дневниковые записи, такие как, например, «Sonnet incompréhensible» (Непонятный сонет), датированный 1927 годом:

«С широкими запястьями и широкими щиколотками Ты была воплощением нежной силы и Ты погибла. Твоя оранжевая кожа была солнечнее аравийской пустыни, она погасла. Темнота поглотила Тебя, о Эвридика. Татьяна в надзвездном царстве вспомни, как дьявол, глядя на Тебя, мечтал помириться с Богом. Но Тебе было все равно и ему было все равно» (Менегальдо 2011: 168).

Разрушение Поплавским традиционной, строгой (твердой) лирической формы¹⁵¹ – сонета – является, скорее всего, его авангардным экспериментом, так как, кроме уничтожения основных признаков традиционной поэзии (ритма, рифмы, стилистических средств и др.) поэт разрушает и сонетную структуру (14 строк), делая сонет усеченным, без последней, 14-ой строки, не оставляя возможности восстановить изначальную сонетную форму.

¹⁴⁸ См.: Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // *От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. М.: НЛО, 2006. С. 221.

¹⁴⁹ М. Бахтин писал, что автор «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, вторжение в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» (Бахтин 1979: 166).

¹⁵⁰ Термин аутофикшен будет сформулирован несколькими десятилетиями позже, начиная с семидесятых годов и теорий Филиппа Лежена (Philippe Lejeune), а прочную теоретическую основу этот жанр получит в работах Сержа Дубровского (Serge Doubrovsky), провозглашавшего омонимию между автором, протагонистом и нарратором.

¹⁵¹ Выходом в «бесформенное» характеризовался, по М. Ямпольскому, сюрреализм: «Все это сделало на какое-то время актуальным живописный сюрреализм, пренебрегавший формой. Я думаю, что попытки покончить с формой в искусстве непродуктивны, потому что форма является главным носителем информации» (Ямпольский 2019: 45).

Попытка восстановить сонетную форму «Sonnet incompréhensible»:

С широкими запястьями
и широкими щиколотками
Ты была воплощением нежной силы
и Ты погибла.

Твоя оранжевая кожа
была солнечнее аравийской пустыни,
она погасла. Темнота поглотила Тебя,
о Эвридика.

Татьяна в надзвездном царстве вспомни,
как дьявол, глядя на Тебя,
мечтал помириться с Богом.

Но Тебе было все равно
и ему было все равно.

Попытка восстановить первоначальную сонетную форму, уважая внутренние логические паузы (цезуры), все равно не дает результатов из-за нехватки последней, 14-ой строки.

После попытки восстановить первоначальную структуру сонета, единственное что получается – это некий усеченный сонет-верлибр, в связи с чем напрашивается вопрос: есть ли здесь вообще смысл использовать слово сонет в любом контексте? Ответ может быть утвердительным только в том случае, если мы здесь говорим об авангардном приеме сознательной игры с традиционными формами¹⁵². Такая игра в поэзии Поплавского осуществляется и в других стихотворных формах, как, например, происходит с традиционной французской стихотворной формой рондо. В сборник «Флаги» Поплавский даже включил три стихотворения с названием рондо («Мистическое рондо I» (1928), «Мистическое рондо II» (1928), «Мистическое рондо III» (1930))¹⁵³.

¹⁵² Ю.Б. Орлицкий отмечает большое количество «разного рода гибридных и переходных форм», которые представляют собой «главную отличительную черту стихотворной поэтики автора» (Орлицкий 2014: 81). Именно из-за большого разнообразия метрической структуры, Орлицкий предлагает термин «гетероморфный стих» («делающий акцент на принципиальной разновидности стиха и непредсказуемости его развития» (Там же, 82)) для обозначения всех неустойчивых метрических структур, ставя таким образом Поплавского в один ряд с Хлебниковым и Введенским.

¹⁵³ Хотя Поплавский и подчеркивает в названии, что это рондо, все три его стихотворения ни с одной из трех традиционных форм рондо ничего общего не имеют. Также, как нам кажется, не является случайностью, что во «Флагах» три стихотворения определены как рондо. В *Поэтическом словаре* А. Квятковский показывает структуру трех типов французского рондо: «1) восьмистрочное Р., первая и вторая строки повторяются в конце Р. и первый стих – в четвертой строке; 2) тринадцатистрочное Р., начальные слова первой строки входят в десятую и тринадцатую строки и 3) пятнадцатистрочное Р., начальные слова первого стиха повторяются в девятой и заключительной строках» (Квятковский 1966: 250). Специфика рассматриваемой формы у Поплавского заключается в том, что «Мистическое рондо I» и «Мистическое рондо III» имеют 32 строки и их структура почти идентична (нечетные строки

Нет сомнений, что Поплавский с помощью стихотворений в прозе и обыгрывания сонетной формы¹⁵⁴ подражает Бодлеру, который после «Цветов зла» и торжества сонетной формы в этом сборнике, исчерпав эту форму, перешел к стихотворениям в прозе в «Парижском сплине» (*Le Spleen de Paris*).

Ранее мы использовали слово *болтовня*, чтобы определить «поток мыслей» поэта; под этим термином мы имеем в виду понятие «болтовня», введенное Л. М. Ельницкой¹⁵⁵ с целью определить повествовательную манеру двух классических произведений русской литературы: «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского. Для нас здесь особенно важен прием Достоевского и позиция героя-повествователя, создаваемая автором в данном тексте. Ельницкая считает, что колоссальную роль в образовании повествовательного «я» играет сам автор, а «предметом рассмотрения в “Записках” является феномен сознания» (Ельницкая 2007: 128), в то время как «“болтовня” – своеобразная картина человеческого сознания, которое является для подпольного героя инструментом самовозбуждения и самопричинения себе страдания» (Там же, 129) и что, для рассматриваемого нами контекста поэзии Бориса Поплавского важнее всего, «его речь [героя-повествователя – Н. М.] служит исключительно выражению своего “я”, представлению и театрализации своих внутренних переживаний <...>» (Там же, 129). Автор данной статьи в этом приеме видит последующую основу постмодернизма. От себя добавим, что упомянутая «болтовня» является одним из источников приема «потока сознания» или автоматического письма, получившего большую популярность в поэтике сюрреализма. Эту «болтовню», как мы уже описали, поэт в стихотворении «Поэзия» называет «бормотанием» и отводит ему вместе с понятием тишины важное место в своей поэтике.

Наряду с «Записками из подполья», автор которых был любимым писателем Поплавского, что подтверждается многочисленными записями поэта, на его поэтику оказал сильное влияние прием «потока сознания» Джеймса Джойса (James Joyce), а также сборник «автоматических текстов» «Магнитные поля»¹⁵⁶ (*Les Champs magnétiques*) А. Бретона и Ф. Супо. Таким образом, все приемы, выделяемые Ельницкой (цитатность, фрагментарность, внутренний диалог с разными идеями других авторов

развивают какую-то мысль или являются вопросом, а четные (полу)строки являются пояснением или ответом, только в «Мистическом рондо I» заключением является катрен, но он не выделен особо; рифма перекрестная *абаб*). «Мистическое рондо II» отличается по структуре от остальных двух – оно имеет 28 строк, разбито на 7 строф (также нечетные строки развивают какую-то мысль или являются вопросом, а четные (полу)строки являются пояснением или ответом; рифма перекрестная *абаб*).

¹⁵⁴ Разрушение устойчивой (сонетной) формы, возможно, говорит и об эстетической проблеме изменения формы, о чем писал Н. Гартман: «Ничто в эстетике не употребляется так часто, как понятие “форма”. Все прекрасное, что нам встречается, будь это в природе или в творении художника, с самого начала представляется нам как оформление определенного рода, и мы как созерцатели непосредственно чувствуем, что малейшее изменение формы может разрушить прекрасное как таковое» (Гартман 2004: 19). В нарушении именно сонетной формы заключается и идея разрушения основного математического начала красоты в антике – золотого сечения, или как Ю. М. Лотман в связи с сонетом это определил – «закона третьей четверти».

¹⁵⁵ См.: Ельницкая Л. М. «Болтовня» как речевой дискурс у Пушкина и Достоевского. // Литературоведческий журнал, № 21. Русская словесность в мировом культурном контексте: 500 лет рода Достоевского. Материалы II Международного симпозиума (2006, Москва, пансионат «Покровское»), 2007. С. 126–136.

¹⁵⁶ Влияние «Магнитных полей» особенно на «Автоматические стихи» Б. Поплавского отмечают Л. Ливак и А. Устинов – См.: Ливак 2014: 150.

и проч.) – словом, то, что автор называет «болтовней» – все это можно выделить в поэзии Бориса Поплавского. Более того, слугу (или еще одну личину) подпольного человека у Достоевского зовут Аполлон, а сам подпольный человек в перспективе видит себя даже поэтом: «Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много “прекрасного и высокого”, чего-то манфредовского» (Достоевский 1973: 133).

Сходство лирического героя поэзии Бориса Поплавского и «антигероя», как подпольный нарратор сам себя определяет, многоуровневое. Самое начало «Записок из подполья» представляет своеобразное самоутверждение главного героя (он же и рассказчик) с сильно выраженным чувством самосознания¹⁵⁷ и откровенности¹⁵⁸: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. <...> Я уже давно так живу – лет двадцать. Теперь мне сорок. Я прежде служил, а теперь не служу. Я был злой чиновник. Я был груб и находил в этом удовольствие» (Достоевский 1973: 99).

Кроме ясно выраженного самосознания, вся первая часть «Записок...» представляет собой отрывки мыслей и самоанализа главного героя-поэта, так как «о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе» (Там же, 101). Подобно тому, как подпольный герой говорит от себя и о себе, Борис Поплавский в статье «Вокруг “Чисел”» о теме эмигрантской поэзии, писал: «Трудно писать о нас самих, и вместе с тем мы сами – это единственная тема, реальность, которую знаешь, на которую хочется писать, подобно тому, как “я сам” – единственная тема стихов» (ССТЗ 2009: 125).

Подпольный человек у Достоевского страдает стыдом, скукой, ощущением унижения, он бьется о стены своего психологического подполья, в то время как лирический субъект в стихотворениях Бориса Поплавского замкнут в каком-то нездешнем пространстве, в мире вещей (или, согласно философии Платона, в мире идей), в прустовской «пробковой камере»¹⁵⁹, которая у Поплавского, как дальше увидим, превращается в «одинокую камеру». Лирический герой в своей собственной вселенной восходит к Гамлету, персонажу, который часто встречается в поэзии

¹⁵⁷ Как замечает Т. Касаткина, концепт «я» очень важен для всех текстов Достоевского, а начинается он (если говорить о художественных произведениях) именно с «Записок из подполья»: «Собственно, главная философская проблема “Записок из подполья” – это человек в состоянии “я” и возможность для него выхода из этого состояния. “Я” – это граница, что отделяет человека от внешнего мира – но, на самом деле, она же отделяет его и от мира внутреннего. То есть, у человека в состоянии “я” в доступе оказывается только та окружность – линия разделения внешнего и внутреннего, актуализирующихся только в присутствии друг друга» (Касаткина 2018: 230).

¹⁵⁸ В статье «Среди сомнений и очевидностей» Борис Поплавский писал: «Без некоего героизма откровенности не было бы ни Подпольного человека, ни исповеди Ставрогина, ни Нехлюдова, ни Пруста, ни Джойса» (ССТЗ 2009: 111), – чем он нас практический отсылает к одной из цепей формирования его авторского «я».

¹⁵⁹ Выражение самого Поплавского, произнесенное им, по воспоминаниям И. Одоевцевой, на одном из вечеров «Зеленой лампы»: «Пруст жил, – говорил Поплавский, – в пробковой камере, в которую не доносился ни один звук из внешнего современного мира, запер в нее восстанавливаемое им прошлое, воскрешая его для бессмертной жизни...» (Одоевцева 2016: 158)

Поплавского¹⁶⁰, который наедине с собой размышляет о собственном пространстве: «Господи, да мне хватило бы ореховой скорлупы. Я бы и там считал себя властителем вселенной... Разумеется, если б там мне не снились дурные сны...» (Шекспир 2003: 76). Эти же самые гамлетовские «дурные сны» Поплавским определяются как «третий мир» – «мир иллюзий и агонии, мир призраков, цепляющихся за жизнь, мир страха перед роковыми силами, мир безнадежности и печали» (Поплавский 1996: 98). Иллюзорность мира обусловлена, согласно Ж. Батаю, именно сознанием своего «я» (ловушки «я»), что так или иначе связано со идеей о смерти из чего вытекает ощущение тоски и одиночества:

«В тоскливом характере смерти сказывается потребность человека в тоске. Без этой потребности смерть казалась бы ему легким делом. Умирая нехарашо, человек отдаляется от природы, порождает иллюзорный, человеческий, обработанный искусством мир; мы живем в трагическом мире, в искусственной атмосфере, завершенной формой которой выступает “трагедия”. Нет трагедии для животного, которое попадает в ловушку “я”» (Батай 2019: 138).

Лирическое «я» Бориса Поплавского, непостоянное и текучее, как сама поэзия, остается наедине только с Ней, с Поэзией («Не верю я Тебе, себе, но знаю / Но вижу, как непрочны я и Ты / И как река сползает ледяная, / Неся с собой души с высоты» (ССТ1 2009: 440).

Русский полигистор Д. С. Мережковский характерной чертой русского декадентства видит именно одиночество, а развилось оно, по его мнению, из «Записок из подполья»:

«Русские декаденты... купили свободу, может быть, слишком дорогою ценою: совсем ушли из общественности в последнее одиночество, зарылись в подземную тьму и тишь, спустились в страшное “подполье” Достоевского – то, что ему грезилось в “человеке из подполья”, воплотилось в русских декадентах. “Подполье” есть предельный анархический бунт личности не только против общественного, но и против мирового порядка, метафизическое “непринятие мира”. Но здесь-то именно, в последней глубине “подполья”, открылся неожиданный просвет – далеко впереди, в самой черной тьме засияло, как ослепительная точка, отверстие из каменных толщ позитивизма в новое небо» (Мережковский 1907: 25–26).

В дневниках Поплавского также находим сильно выраженную индивидуальность, где автор надевает маску повествователя-поэта, так как эта проза ритмизирована и организована в форме верлибра:

¹⁶⁰ Ср., например: «"Гамлет, Ты уезжаешь, останься со мной, / Мы прикоснемся к земле и, рыдая, заснем от печали / Мы насладимся до слез униженьем печали земной, / Мы закричим от печали, как раньше до нас не кричали <...>» (ССТ1 2009: 188) или «Европа, Европа сады твои полны народу. / Читает газету Офелия в белом такси. / А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу / Упав под колеса с улыбкою смертной тоски <...>» (Там же, 213) и др.

Я полон света и сновидения облаков но я не виден
Я полон нежности и туманного блеска сна и я молчу
Я полон силы и грохота огромных слов и я засыпаю
Я полон слез и потрясающих музыкальных фраз и я улыбаюсь
деревянной улыбкой
Я полон смеха и вечной свободы и я лежу раздавленный и униженный [нрзб.] тяжестью
нескончаемого дня <...> (Менегальдо 2011: 173).

По-своему интересен «Дневник Аполлона Безобразова»¹⁶¹, который представляет собой метадневник (герой романа пишет свой дневник), где позиция авторского «я» отличается от позиции лирического субъекта в поэзии Поплавского¹⁶².

Развитие лирического «я» в русском модернизме первых десятилетий XX века идет в двух направлениях: либо это ярко выраженное «я», которое находится в конфликте со всем миром, либо это субъективное чувство, растворяющееся в окружающей среде, образующее вместе с ней гармоничное целое. К первому типу можно отнести таких поэтов, как К. Бальмонт, чье «я» в поэзии всегда в действии, в движении, в намерениях:

Я тебя воспеваю, о, яркое жаркое Солнце,
Но хоть знаю, что я и красиво и нежно пою,
И хоть струны Поэта звончей золотого червонца,
Я не в силах исчерпать всю властность, всю чару твою.

Если б я родился не Певцом, истомленным тоскою,
Если б был я звенящей блестящей свободной волной,
Я украсил бы берег жемчужиной – искрой морскою –
Но не знал бы я, сколько сокрыто их всех глубиной. <...>
(Бальмонт 2010_б: 11)

¹⁶¹ Для нас важно, что в заглавии этим фрагментам указано, что герой романа пишет свой дневник, в то время как вопрос является ли «Дневник Аполлона Безобразова» частью романа или нет, нас в данном месте не интересует, так как он выходит за рамки заявленной нами темы – Об этом см.: Токарев 2011_а: 231.

¹⁶² Ср.: «Я» здесь выступает в функции «он», и этот «он» может быть идентифицирован только апофатический, через отрицание его идентичности – он не есть он, а есть другой, не он. По сути, с определенностью можно утверждать только одно: я емь он, или же он есть я, но о том, кто такой «я» и кто такой «он», сказать можно лишь то, что они другие. Получается, что формула, использованная в «Дневнике Аполлона Безобразова» – «он – это я», – фиксирует ту же невозможность идентификации за счет соотношения себя с другим, которую выражает формула Рембо. У Поплавского к тому же используется и второе лицо единственного числа – «ты», – «я» обращается к себе как к «ты», и «я» одновременно идентифицирует себя через «он». Таким образом, снимается различие между всеми тремя лицами: «твой» учитель пения, «он» – это я сам, я ученик себя самого» (Токарев 2011_а: 234).

Если лирический герой стихотворений Бориса Поплавского до 1929/30-го гг., сродни бальмонттовскому¹⁶³, который постоянно находится в движении (на суше, в море, в воздухе), то лирический субъект его поздних стихотворений, после 1929/30-го гг., стоит ближе к сологубовскому типу лирического героя, который всегда статичен¹⁶⁴, неподвижен. Глаголы, описывающие его действия, в поэзии Поплавского – это глаголы пассивности/статичности – *молчат, засыпать, спать, лежать, смотреть, наблюдать* и проч., а окружающий его мир замедляется и остывает – *смеркается, гаснет, умирает, тоскует, исчезает, бледнеет, утихает, устает, тает* и проч. («Как холодно. Молчит душа пустая, / Над городом сегодня снег родился, / Он быстро с неба прилетал и таял. / Все было тихо. Мир остановился» (ССТ1 2009: 261)), что этот пласт поэзии Поплавского приближает к изобразительному, пространственному (пластическому) искусству¹⁶⁵, в то время как вещи вокруг лирического субъекта (статического наблюдателя) движутся очень быстро – *летят, мчатся, бежат, спешат* и т.д. («Мчится прах летучий» (Там же, 245); «Бежит медведь: я вижу из окна» (Там же, 82); «кошка-смерть спешит, бежит ответить» (Там же, 78)).

Лирический субъект Поплавского – центр собственной вселенной, точка, в которой пересекаются разные измерения. Пока бальмонттовское лирическое «я» стремится достичь полноту жизни, у Поплавского оно находится под властью танатоса¹⁶⁶ (tanatos), что в его поэзии усиливается постоянными мотивами *зимы, холода, ночи, камня, луны, смерти, сна* и т.д., через которые красной нитью проходит тончайший пессимизм и стоический скепсис. Такое поэтическое «я» Бориса Поплавского ближе поэтическому миру Ф. Сологуба¹⁶⁷, окутанному шопенгауэровско-ницшеанскими мистификациями, которому также чужда импрессионистская манера бальмонттовского типа: жизнерадостное настроение и прославление солнца («Будем

¹⁶³ Ср.: «Бальмонт резко и демонстративно, резче многих других своих современников, выдвинул на первый план свое лирическое “я”, в многообразии его перевоплощений, но и во всей его замкнутости и отчужденности от реального мира. Эта черта и обеспечила ему одно из первых мест среди представителей “новой поэзии”. Он не описывает и не повествует. Богатство и многообразие объективной реальности он хочет заменить богатством и многообразием своих личных впечатлений и настроений, один мир заменить другим миром. Это была общая тенденция поэзии русского символизма, и Бальмонт выразил ее глубже и полнее других» (Долгополов 1969: 269).

¹⁶⁴ Композиционные характеристики поэзии Бориса Поплавского часто строятся по правилам изобразительного искусства, которое характеризуется тем, что его основная композиция бывает двух типов: композиция «продвижения в пространстве» и композиция «пробывания в пространстве» (Власов 2008: 317).

¹⁶⁵ Движение или путешествие в поэзии Поплавского осуществляется ретроспективно, мысленно и во многом обусловлено, с одной стороны, связью с романтизмом и с другими литературными традициями и воспоминаниями о потерянной родине, доме, прошлом, с другой стороны, – что покажем во Второй и Третьей главах настоящей диссертации.

¹⁶⁶ Имеем в виду психоаналитический термин *tanatos* («инстинкт смерти», «влечение к смерти»), вошедший в терминологический оборот благодаря работам по психоанализу З. Фрейда (Sigmund Freud), а в связи с творчеством Бориса Поплавского, у Е. Менегальдо читаем: «Его произведения – это и выражение мучительной тоски, угрызений совести, влечения к смерти, но также и праздничного свершения жизни и надежды, что и он сможет стать участником этого праздника, этой радости» (Менегальдо 2007: 11).

¹⁶⁷ Разделяя русских поэтов «перелом веков» на поэтов бальмонттовского (по К. Бальмонту) типа и поэтов сологубовского (по Ф. Сологубу) типа, мы опираемся на идеи Л. А. Колобаевой, представленные ей в книге «Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв.».

как солнце! Забудем о том, / Кто нас ведет по пути золотому, <...> // Будем, как Солнце всегда молодое, / Нежно ласкать огневые цветы <...>» (Бальмонт 2010_а: 315–316)). В поэтическом мире Ф. Сологуба царствуют смерть, одиночество, алкоголь, наркотики, безумие, зыбкая вьюга, а такой мир, по словам Л. Н. Колобаевой, можно определить как «пафос мечтательно-фантастического лиризма и пафос гротескно-иронически (или трагико-иронический)» (Колобаева 1990: 218), и все сказанное мы замечаем и в поэзии Бориса Поплавского. Богатое воображение, на котором строится фантастический мир, – термин, введенный в оборот стойками¹⁶⁸.

Индивидуальность или «я» лирического героя в поэзии Бориса Поплавского бывает многоликим, иногда лирический герой скрывается за масками разных демонических существ, что являлось характерной чертой романтизма. Как утверждает М. Липовецкий: «<...> и в романтизме, и в модернизме, и в постмодернизме “нелюдь”, монстр, сверхчеловек, оборотень и т.п. всегда остаются метафорой личности и не предполагают выхода за антропологическое измерение» (Липовецкий 2008: 616).

В авангардных стихотворениях, в которых Поплавский через каламбурные обороты поворачивает мир наизнанку, сам лирический субъект превращается в каламбур, и он теряет смысл за пределами языковой игры. Приведем пример из стихотворения «Mistique juive» (1925):

Я разливаюсь: не крутой – я жидкий.
Я развеваюсь, развиваюсь я.
И ан, собравши нежности пожитки,
Бегу, подпрыгивая и плавая.

Вы сон. Вы сон, как говорят евреи.
В ливрее я. Уж я, уж я, уж я.
Корсар Вы, полицейский комиссар. – Вишу на рее.
Я чин подчинный, шляпа в шляпе я.

(ССТ1 2009: 155)

Языковая игра позволяет лирическому субъекту сделать себя самого объектом собственного мира, что показано в строке «я чин подчинный, шляпа в шляпе я», чем обрисовывается структура создаваемого поэтом лирического метаметамира – своеобразной матрешки.

В сюрреалистических стихотворениях Поплавского, в которых показаны балы и игрища в потустороннем мире, и сам лирический субъект становится одним из участников этих пиршеств («Болтаются ботинки на костяшках / В рубашку ветер шась навеселе / Летит монокля на землю стекляшка / Я к зеркалу бросаюсь: я

¹⁶⁸ Ср.: «В эпоху эллинизма появилось третье понятие – понятие воображения. И это – заслуга стоиков, больше других философских школ, интересовавшихся психологией и более тонко в ней разбиравшихся. Стоики же создали термин “фантазия”. Их идея быстро стала всеобщим достоянием» (Татаркевич 1977: 189–190).

скелет» (Поплавский 1997: 47)). Разбитый моноколь намекает и на разрыв с дадаизмом, так как во время увлеченности дадаизмом и сам Поплавский следовал дадаистскому бонтону (бокс, эпатаж, черные очки и т.д.), поскольку одним из обязательных аксессуаров многих дадаистов был как раз моноколь¹⁶⁹. В этом духе написано стихотворение Поплавского «Жюлю Лафоргу», в котором адресаты описываются «С моноклем, с бахромою на штанах» во время очередного эпотажа («Вот мы ползем по желобу, мяуча. / Спят крыши, как чешуйчатые карпы, / И важно ходит, завернувшись в тучу, / Хвостатый черт, как циркуль вдоль по карт» (ССТ1 2009: 90)).

Лирический субъект в поэзии Бориса Поплавского, как мы уже отмечали, почти никогда не находится в реальном времени и пространстве, он почти всегда оторван от земли, и мы его видим то в аду, то на море, то на небе. Эта его уединенность приближает лирического героя Поплавского к образу Агасфера или Летучего Голландца («Светились чуть медузы облаков / Оспариваемые торопливой смертью / Я важно пел походкой моряков / К другому борту корабля над твердью» (Поплавский 1997: 51)).

Граница между лирическим героем и автором стихотворения всегда тонка, но даже при явном автобиографизме, выраженном в стихотворении, эти две категории не взаимозаменяемы. В стихотворениях Бориса Поплавского, написанных под влиянием «жестких» авангардных доктрин, лирический субъект часто выполняет функцию какого-то скандалиста, что было характерно и для самих поэтов («Я цел с отрубленную голову, / И ампутированная тяжелая рука. / Перстом железным, вилкою кривою / Мотаю макароны облака» (Поплавской 1997: 51)).

¹⁶⁹ Об этом см.: Ливак 2014: 76–79.

ГЛАВА 2.

ОТ ФУТУРИСТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ К ЭСТЕТИКЕ

«МАСКИ МЕДУЗЫ»¹⁷⁰

«Однажды вечером я посадил Красоту к себе на колени. – И нашел ее горькой. – И я ей нанес оскорбление»

А. Рембо

§ 2.1. ПРОЛЕГОМЕНЫ К ГЛАВЕ 2

Первые шаги Бориса Поплавского в поэзии связаны с подражанием мэтру русского футуризма – Владимиру Маяковскому. Именно футуристические *языковые эксперименты*¹⁷¹ со словом как таковым и испытание его возможностей заложены в основу всей поэтики Поплавского, но, если ранние стихотворения носят в себе печать подражания, в более поздних текстах можно говорить об уникальном идиостиле поэта, то есть его поэтика развивается от языковой игры к сложным словесным образам. «Поэтическая речь, – как замечает О. Мандельштам, – есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в

¹⁷⁰ Вдохновение к использованию этой метафоры для описания одного эстетического феномена мы нашли в книге У. Эко «История Красоты», где говорится: «Originali sono, infatti, aspetti particolari della Bellezza romantica, anche se non è difficile trovare antecedenti e precursori: la Bellezza di Medusa, grottesca, torbida, malinconica, informe» (Эко 2018: 299).

¹⁷¹ «Языковой эксперимент <...> выступает как один из главных п р и н ц и п о в авангарда; настроенность творца на языковой эксперимент является тем временем одним из неотъемлемых признаков а в а н г а р д н о с т и» (Фещенко 2009: 99).

исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации» (Мандельштам 2010: 157). От разнообразия нитей, сплетенных вместе, зависит упомянутая Мандельштамом пестрота, а в случае поэзии Бориса Поплавского это наслаивание многих языковых пластов, благодаря чему автором создается особый художественный мир, материалом которого является язык.

И языковую игру, и сложные словесные образы связывает идея поиска поэтом новой языковой эстетики, причем во втором случае язык (с акцентом на синестезийности) служит лишь средством для достижения новых словесных образов. Не средства достижения этой новой эстетики важны, а именно результат сочетания этих языковых единиц, то есть выход за пределы слова как такового¹⁷². Михаил Бахтин, рассматривая отношение поэтики вообще, с одной стороны, и эстетики, с другой, писал: «Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самих основах своих. *Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества* (курсив – М. Б.). Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики» (Бахтин 2003: 268–269). Но мы не будем изучать сугубо эстетику поэзии Бориса Поплавского, то есть «архитектонику эстетического объекта» (Там же, 275), а будем ей пользоваться в качестве вспомогательного механизма в целях более точной формулировки тех или иных феноменов, иными словами, будем обращаться к эстетике в той мере, в которой этого требует сама поэзия Бориса Поплавского, чтобы описать определенные ее стороны, в первую очередь с ракурса эстетики безобразного/уродливого.

Поэзия как предмет эстетического размышления становится особенно популярной в эпоху символизма, о чем пишет А. Белый:

«Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна как точная наука, то материал исследования ее – свой собственный: таким материалом может служить форма искусства; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности. Вот – эмпирика той области эстетики, которая исследует законы лирики» (Белый 2010: 178).

Борис Поплавский жил в период, за которым в литературоведении и искусствоведении закрепился термин модернизм. Сам термин *модернизм* – понятие, довольно емкое и, если большая часть исследователей согласна, что под этим термином подразумеваются движения и перемены на культурной (в самом широком смысле) сцене, сами временные рамки этого явления, определяются по-разному. В

¹⁷² Теоретическую основу для этого мы нашли в размышлениях Я. Мукаржовского: «Понятие поэзии для авангарда не было неизбежно сопряжено со словом. Поэзией было нечно иное, и определение для этого трудно найти. К поэтическому воздействию стремились все виды искусства, и в этом они сходились. <...> речь идет не о средствах вообще, а о стремлении найти такие, которые не несли бы на себе наносов прошлого, <...> и которые не умертвляли бы контакт с жизнью. К этому стремятся все виды авангардного искусства, и потому характерна черта искусства авангарда – тенденция разных видов искусства к взаимному слиянию или, скорее, взаимопроникновению, скрещиванию» (Мукаржовский 1994: 574–575).

самом широком смысле модернизм охватывает время от начала 1890-х до 1940-х гг., как это определил Л. Ливак в статье «Терминологический лабиринт русских модернистских штудий» (*The Terminological Labyrinth of Russian Modernist Studies*). Этот период характеризует быстрая смена (в данном контексте будем говорить о литературе, хотя литература является частью одного целого, составляющего культурную сцену того времени, наряду с искусством, музыкой, театром и т.д.) поэтик.

Модернистские поиски Поплавского, как и других модернистов, связаны с поисками новой эстетики, в основу которой заложено Прекрасное. Первой, известной нам, попыткой определить понятие Прекрасного, то есть Возвышенного является трактат Псевдо Лонгина «О возвышенном» (Περὶ ὕψους), в котором автор выделяет пять признаков возвышенного: (1) способность человека к возвышенным мыслям и суждениям; (2) сильный и вдохновенный пафос; (3) сочетание определенных языковых фигур мысли и речи; (4) благородные обороты, то есть правильный отбор слов и выбор речи, богатой тропами и художественно отделанной; (5) правильное и величественное сочетание всего целого¹⁷³.

Выдвинутые Псевдо Лонгиным эстетические требования являются универсальными и остаются в силе и по сей день, с той спецификой, что каждая эпоха, направление, школа или отдельный человек, имеют право трактовать эти правила по-своему (что обеспечено и «субъективной целесообразностью», сформулированной И. Кантом), так как изначально они даны весьма широко. Таким образом, романтизм был первым движением (в литературе и живописи), который сделал эстетический переворот внутри заданных рамок, отменив классицистские идеалы соразмерности, целостности, ясности, рационализма и др., где впервые за всю историю литературы логика ставится под вопрос, и даже отменяется с допущением противоречий, которые станут основой романтического миропонимания – сочетание трагического и комического, как одно из основных противоречий, романтическая ирония и т.п. Настоящие романтические приемы станут залогом модернистских поэтик¹⁷⁴ вплоть до литературы абсурда, где все романтические противоречия обостряются и усиливаются до максимума. В качестве примера возьмем мотив Парок – богинь судьбы в греческой мифологии – которые с начала у Пушкина в стихотворении «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830) из грозных богинь превращаются в болтливых баб («Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье» (Пушкин 1950_б: 198). Та же романтическая ирония замечается и в русском символизме – у Д. С. Мережковского в стихотворении «Парки» (1892) они превращаются у дряхлых бабушек с поблекшими губами («Парки дряхлыя, прядите / Жизни спутанныя нити, /<...> Правду горькую вѣщаютъ / ихъ поблеклыя уста» (Мережковский 1914: 178)), у В. Брюсова в стихотворении «Парки бабье лепетанье» (1918) мы их видим седыми

¹⁷³ Ср. [Псевдо Лонгин] *О возвышенном*. М., Ленинград: Наука, 1966. С. 15–16.

¹⁷⁴ М. А. Воскресенская пишет: «И в декадансе, и в символизме, и в модерне, так же как впоследствии во всех многообразных проявлениях модернизма и авангарда, обнаруживаются черты, которые именно романтизм привнес в культуру. Он создал ритуальные формы поведения художника в обществе, разработал концепцию антимиметического искусства, сформулировав при этом его мифотворческие и житнетворческие установки. Он предложил не подверженные сковывающему воздействию рационализма способы освоения действительности и символический язык изложения, отражающий парадоксальные, свободные от логических схем ходы мысли. Главное же, что объединяет декаданс, символизм и модерн, – это романтическое отрицание буржуазного духа и позитивистских ценностей, отрицание, по сути своей и форме не социальное, а эстетическое» (Воскресенская 2005: 59).

старухами («Парки бабье лепетанье / Жутко в чуткой тишине... / <...> Вьет кудель седая пряха.../ Скоро ль нить мою с размаха / Ей обрезать суждено!»(Брюсов 1974: 377)) и т.д.

Романтизм осмелился последовать за Флавием Филостратом (Φλάβιος Φιλόστρατος) и отменить мимесис (μίμησις)¹⁷⁵ – подражание природе – как один из фундаментальных принципов доромантической эстетики, что в дальнейшем, в модернизме первых десятилетий XX века, станет архаичным термином. Это обусловило нарушение канонов и обретение творческой свободы. Ю. М. Лотман это называет своеобразным «взрывом» и пишет: «На язык романтизма “приличия” переводились как “условности”, а бунт против них имел два лица – поэтическую свободу в литературе и любовную свободу в реальной жизни» (Лотман 1992: 163). Искусство превосходит реальность¹⁷⁶. У истоков такого эстетического образа мышления стоят титаны немецкого идеализма – И. Кант (Immanuel Kant) и Ф. Шиллер (Friedrich von Schiller), – распахнувшие ворота не только индивидуальной творческой свободе художника, но и индивидуальной, то есть субъективной свободе эстетического восприятия красоты:

«Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом для познания посредством рассудка, а с субъектом и испытываемым им чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, связанного с рассудком). Следовательно, суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то суждение, определяющее основание которого может быть только субъективным» (Кант 1994: 70–71).

Аким Волынский в 1900 году в статье «Декадентство и символизм» пишет о большом «переломе», о своеобразном кризисе, который господствует на литературной сцене из-за того, что понятие красоты отделилось от идеи божества, и поэтому он начало нового периода в литературе видит только в преодолении этой эстетическо-религиозной проблемы:

«За этим переломом должна последовать эпоха, когда протестантские силы соберутся для серьезной переработки старых философских и эстетических понятий, потому что без точного и ясного разумения мира нельзя сделать ни одного нового шага вперед, потому что, при запутанности идей и понятий, не могут прорваться творческие

¹⁷⁵ Ср.: «О воображении! Все это и работа воображения, и она куда искуснее подражания, ибо подражание создает лишь виденное, а воображение — еще и невиданное, творя возможные, хотя и небывалые образы. Подражанию часто помехою бывает изумление, а воображению нет помехи, ибо не смутят его собственные мечтания» (Филострат 1985: 131).

¹⁷⁶ Понятно, что литература в своем развитии, как и история, не «делает скачки» и, мы не утверждаем, что после романтизма вся последующая литература была «заражена» романтическим духом, свидетельство этому являются направления и школы в литературе и искусстве нарочно пытавшиеся вернуться в русло более или менее традиционной доктрины – реализм, натурализм, соцреализм и др. Но определенные романтические идеи, подобно Агасферу, все время блуждают и находят своих поклонников в разные времена.

силы человека, единая правда человеческой скорби о красоте неразлучной с божеством» (Волынский 1929: 17).

В раннем стихотворении Б. Поплавского «Друзья мои, природа хочет» (1925), эта новая красота определяется как некая единственная, самовитая «бессмысленная красота» («Сам по себе цветет терновник / На недоступных высотах. / Всеу причина и виновник – / Бессмысленная красота» (ССТ1 2009: 112)). Идею какой-то другой красоты, в виде редкого, дикого цветка¹⁷⁷, встречаем в стихотворении В. Иванова «Кочевники Красоты»¹⁷⁸ (1904), которое утверждает новый эстетический идеал русских символистов («Топчи их рай, Аттила, – / И новью пустоты / Взойдут твои светила, / Твоих степей цветы!» (Иванов 1971: 778)). Упоминание терновника у Поплавского, возможно, должно намекнуть на авторитетное петербургское издательство «Шиповник», в котором печатались русские символисты (А. Белый, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, А. Блок и др.). В «Кочевниках красоты» В. Иванов выделяет такие элементы творчества, как *обман, чудо, сказка, грезы*, что характеризует не только поэтику символизма, но и поэзию Поплавского, на которого символизм оказал сильное влияние, хотя идея «вольного кочевья» станет, по мнению Александра Флакера (Aleksandar Flaker), фундаментом русского и европейского авангарда вообще:

«Идея постоянной сменяемости в искусстве, принятая Шкловским, как идея, на которой строится поэтика русского и европейского авангарда, заложена(я) в семантической основе самого заглавия – “Кочевники красоты” <...>. В тексте стихотворения эта идея постоянного движения в мире искусства (этим понятием пользуемся отнюдь не случайно!), в сущности, в большой степени снималась знаками эстетической деятельности: чудесами, сказками, изумрудами, небесами, светилами, цветами – отчасти декоративными, отчасти символическими и мифотворческими» (Флакер 2008: 28).

Сам Поплавский возглавил (неформально) в начале 1930-х годов неофициальный литературный кружок с интересным названием «Кочевье»¹⁷⁹, участники которого собирались в Таверне Дюмениль на Монпарнасе.

Традиционные идеалы красоты ассоциируются в поэзии Поплавского с демоническим началом, что показано в стихотворении «Diabolique» (без даты), вошедшем в сборник «Флаги», в котором низвергаются античные каноны красоты – образ Елены Троянской («Королева ужасов Елена. // А за нею Аполлоны Трои, / С

¹⁷⁷ Редкий цветок голубого цвета, символизирующий чистую романтическую поэзию, встречается и у немецких романтиков. Генрих, герой романа «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, находит в горах голубой цветок.

¹⁷⁸ О том, что Борис Поплавский высоко ценил В. Иванова и его творчество свидетельствует и сохранившийся экземпляр сборника стихов «Флаги» (1931), которую Поплавский подарил Иванову с дарственной надписью: «Вячеславу Иванову съ безграничнымъ восхищениємъ и уваженіємъ. Борисъ Поплавскій». (См.: Илл. №2)

¹⁷⁹ Об этом см.: Ратников К.В. «Парижская нота» и поэзия русского зарубежья. Челябинск: Челябинский государственный университет, 1998. С. 102–103.

золотыми птицами в руках, / Вознеслись багровым ореолом, / Темным следом крови в облаках» (ССТ1 2009: 180)), и Афродиты Анадиомены («И в внезапном пламени летящем, / Как на раковине розовой, она / Показалась нам спокойно спящей / Пеною на золотых волнах» (Там же))¹⁸⁰.

Новое эстетическое кредо, сформулированное прежде всего немецкими романтиками, из-за своей противоречивости, спровоцировало В. Иванова объявить в «Мыслях о символизме», что «символизм лежит вне эстетических категорий» (Иванов 1929: 39). У сюрреалистов, к примеру, романтическая ирония обернется черным юмором¹⁸¹; в «Манифесте сюрреализма» А. Бретон утверждал: «<...> чудесное всегда прекрасно, все чудесное прекрасно, по сути, только чудесное прекрасно»¹⁸² (Бретон 1969: 14) и в качестве примера Бретон указывает роман «Монах» (1796) романтического писателя Мэтью Льюиса (Matthew Lewis).

Великий пессимист в отношении авангарда Т. Адорно (Theodor Adorno) новые течения в искусстве и литературе, в которых преобладает черный цвет и на холстах, и в настроении, назовет «идеалом черноты». Эстетику же того времени он видит в гедоническом оцепенении:

«То, что эстетический гедонизм, переживший катастрофы, клеветнически называет извращением, имея в виду постулат о помраченности мира, о необходимости для искусства отражать его темные стороны, постулат, который сюрреалисты в виде черного юмора возвели в программу, мысль о том, что самые мрачные картины, создаваемые искусством, должны доставлять нечто вроде наслаждения, – это не что иное, как отражение факта, что искусство и правильное представление о нем обретают свое счастье единственно в способности к сопротивлению, к противостоянию» (Адорно 2001: 62).

Когда речь идет о творчестве Бориса Поплавского, стоит обратить внимание на слова И. Каспэ: «Фактически любое имя, имеющее то или иное отношение к символистской, неоромантической, модернистской, авангардной традициям, окажется референтным – от Бодлера до Хармса» (Каспэ 2001: 187). Приведенный перечень можно продолжить в сторону источников упомянутых литературных течений, где наряду с некоторыми классическими традициями, нельзя забывать о романтизме, который, как показывают разные исследователи, повлиял на многие

¹⁸⁰ Здесь обыгрывается не просто античный идеал красоты, а еще и идеалы итальянского Возрождения, а именно «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli), на что намекает «розовая раковина» у Поплавского.

¹⁸¹ Андре Бретон в свою «Антологию черного юмора» (впервые опубликована в 1939-ом г.) включил авторов от Джонатана Свифта (Jonathan Swift) до Жан-Пьера Дюпре (Jean-Pierre Duprey), причем Бретон подчеркивает связь романтического юмора и сюрреалистического, подхватывая определение Гегеля «объективный юмор»: «<...> на сверкающей дороге к грядущему черный сфинкс *объективного юмора* неизбежно встретится с белым сфинксом *объективного случая*, и все то, что суждено будет в дальнейшем создать человечеству, может родиться только из этих событий» (Бретон 1999: 24)

¹⁸² [В оригинале: «<...> le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau»].

поэтики XX века, порой даже весьма неожиданно, на самые радикальные в своей программе.

Толчок к эстетическому осмыслению уродливого – «ада красоты», дал Иоганн Карл Фридрих Розенкранц (Johann Karl Friedrich Rosenkranz) в книге «Эстетика безобразного» («Aesthetik des Hässlichen», 1853), в котором ад берется одним из неиссякаемых источников, наполняющих эстетическое чутье:

«По своему происхождению ад обладает не только религиозной, но и эстетической природой. Мы пребываем посреди зла и страдания, но также и посреди безобразного. Ужас, отвратительность, мерзость деформирования, а также неестественных образований, вульгарности и гнусности изголяются в бессмысленных формах, начиная с ничтожных образов до гигантских гримас, которыми, скрипя зубами, ухмыляется дьявольское зло» (Розенкранц 2010: 37).

Деформированные гротескные образы, о которых писал Розенкранц, у Поплавского, вероятно, имеют исток в философии М. Аксенова, согласно теории которого, объект нашего восприятия при переходе от пассивного состояния к движению сопровождается «*трансцендентальнымъ растяженіемъ* или иначе *трансцендентальнымъ разрѣзеніемъ* (купно съ трансцендентальною ахроматизаціею) и *трансцендентальною трансфигураціею*»¹⁸³ (Аксенов 2011: 112). После приведенной цитаты остается вопрос, находим ли мы в поэзии Поплавского ахроматизацию. Бледные, выцветшие и «выстиранные» образы переполняют его поэтический мир: *вечер бледнолицый; рукою бледной; бледно-серой автомобиль; бледно-алый рассвет; бледный огонь; бледно-розовый дым; холодное небо бледнеет; бледно-желтою нитью зари; лицо бледно-синей Медузы; среди реклам и бледно-желтых ламп; месяц выстиранный с мылом* и проч. Как видно из приведенных примеров, процесс ахроматизации связан с определенным движением, то есть с «объектом», находящимся в движении, поэтому в поэтическом мире неподвижных вещей у Поплавского, ахроматизация встречается реже.

Источник мотива Медузы, витающего над поэтическим миром Бориса Поплавского, надо искать и в живописи. Картиной, содержащей мотивы, используемые Поплавским – физическая смерть, кораблекрушение, надежда на спасение и др. – является масштабное полотно французского художника-романтика Теодора Жерико (Théodore Géricault) – «Плот “Медузы”» (Le Radeau de La Méduse, 1819). Данное полотно своей грандиозностью во всяком смысле вряд ли могло оставить равнодушным самого Поплавского, большого поклонника живописи; с другой стороны, сюжет картины был подходящим для привязывания к нему идей эмигрантской трагедии и их «кораблекрушения». Описание сцены похожей на сюжет картины Жерико находим в стихотворении «Глубокий холод окружает нас» («Он изменяется, он тает, он растет. / Об белый камень. Айсберг недоступный. / Смотрю: не лодка – самодельный плот. / Сидит матрос, к нему бросаюсь: труп» (Поплавский 1997: 55)).

¹⁸³ Заметим, что и аксеновское растяжение, то есть деформация и ахроматизация не уменьшают роль гротеска, а в поэтическом мире только способствуют его подчеркиванию.

Интересно то, что лирический субъект в стихотворениях Поплавского часто является единственным выжившим в катастрофе, и такая позиция делает его очень близким лирическому «я» И. Бунина, в творчестве которого торжествует¹⁸⁴ маринистика. Но при этом общим источником и Бунина, и Поплавского следует считать «Пьяный корабль» (*Le bateau ivre*, 1871) Артюра Рембо («Я остался один без матросской ватаги. / В трюме хлопок промок и затлело зерно. / Казнь окончилась. К настезь распахнутой влаге / Понесло меня дальше – куда, все равно»¹⁸⁵ (Рембо 1988: 394)). Во всех упомянутых случаях поэты обращаются к архетипичной теме жизни как путешествия в литературе – *navigatio vitae*.

Поплавский также видел ущербность в идеальной красоте, о чем он писал в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции»: «Но какой смысл в красоте? Разве всякая красота не зловеще отвратительна в своем совершенстве, как отвратительна дивная музыка Баха, которая по стеклянным лестницам вечно восходит и отдаляется, оставляя за собой ужасающую тьму и одиночество» (ССТЗ 2009: 45).

Рэндалл Джаррелл (Randall Jarrell) в 1942-ом году, размышляя о влиянии романтизма на последующий модернизм, задается вопросом: «Каким образом стихотворения могут быть более насильственными, более хаотичны, более темны, более – прибавь прилагательное по собственному усмотрению – чем те, которые уже написаны»¹⁸⁶ (Левенсон 1999: 101), что свидетельствует о перемене эстетических взглядов в поэзии первой половины XX века.

Рассматривая модернистские эстетические принципы в поэзии Бориса Поплавского, нельзя не вспомнить о стихотворении Бодлера «Гимн красоте» (*Hymne à la beauté*), в котором Красота трактуется одновременно и как божественное, и как демоническое (адское) начало («*infernal et divin*»):

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?
Твой взор – лазурь небес иль порожденье ада?
Ты, как вино, пьянишь прильнувшие уста,
Равно ты радости и козни сеять рада.
.....
Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,

¹⁸⁴ Об этом см.: Куликова Е. Мертвые корабли и мертвые моряки в поэзии И. А. Бунина (к литературным истокам бунинской морской темы) // *Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов*. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. С. 452–494.

¹⁸⁵ [В оригинале: «J'étais insoucieux de tous les équipages, / Porteur de blés flamands ou de cotons anglais. / Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages, / Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais»].

¹⁸⁶ [В оригинале: «How can poems be written that are more violent, more desorganized, more obscure, more – supply your own objective – than those that have already been written?»].

Шлешь благовония и звуки и цвета!¹⁸⁷

(Бодлер 2015: 95, 97)

В связи с идеей двуликой Красоты, то есть Красоты, которая может быть и божественным, и дьявольским началом, следует упомянуть размышления Ф. М. Достоевского о двух типах красоты, данных в романе «Братья Карамазовы»:

«Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским» (Достоевский 1976: 100).

¹⁸⁷ [В оригинале: «Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin. // <...> De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine! - / L'univers moins hideux et les instants moins lourds?»].

§ 2.2. «СОЛОВЕЮЩИЙ» ЯЗЫК БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

Специфики поэтического языка Бориса Поплавского мы так или иначе касались в разных частях нашей диссертации, так как вся его поэзия построена именно на языковых экспериментах. Эти странные сочетания фантазмагорических образов, сдвиги, исковерканные формы слов, ассоциативные вспышки и проч., обусловили формирование уникального идиостиля поэта, абсолютно модернистского, нового, так как согласно футуристической поэтике «богатство словаря поэта – его оправдание» (Бурлюк и др., 1929: 79).

Здесь покажем все три уровня поэзии¹⁸⁸ Поплавского, чтобы проследить, как от единиц низшего порядка поэт идет к единицам высшего порядка, благодаря чему формируется вышеупомянутый идиостиль поэта.

Отдельный пласт языковых «изобретений» Бориса Поплавского составляют поэтические картины, отсылающие к художественным произведениям известных европейских мастеров (Пикассо, Рембрандт, Де Кирико, А. Модильяни, А. Мантенья и др.), благодаря чему его поэтический язык приближается к экфрасису¹⁸⁹ и за счет чего поэтом создаются сложные словесные картины, тяготеющие к выразительности изобразительного искусства – «ut pictura poesis», говоря словами Горация. Эта связь художественных текстов Поплавского и живописи уже много раз отмечалась исследователями (Е. Менегальдо, Д. Токарев, А. Чагин, М. Калусио, Р. Компарелли и др.), и надо признать, что Поплавский-поэт и Поплавский-художник – это две части одного целого, что подтверждается именно столь сильной выразительностью его поэтических образов:

«Все борения, все отчаяние, все поиски самого главного так же, как все благополучие и поиски развлечения, отражаются на холсте. И не только красивее, но в тысячу раз глубже и серьезнее взор художника, и не очаровательность, а трагизм мира, гибельность и призрачность его, смерть и жалость открываются нам глазами Рембрандта. У большинства же молодых художников “маленькие глаза”, они не задумываются, они, подшучивая, “делают живопись” – подобно тому, как некоторые французы “делают любовь”» (Поплавский 2009: 94).

¹⁸⁸ Здесь мы исходит из теории русского формалиста Б. И. Ярхо, дополненной М.Л. Гаспаровым, согласно которой «в строении всякого текста» можно выделить три уровня «на которых располагаются все особенности его содержания и формы»: 1) идейно-образный (верхний), 2) стилистический (средний), 3) фонический (нижний). (Гаспаров 1997: 11).

¹⁸⁹ Об образности поэтического языка Поплавского и его визуализации существуют два ценных текста (Гольдт Р. *Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского* – В.: Геллер 2002; и Токарев Д. *Об одном способе репрезентации визуального у Бориса Поплавского (стихотворение «Рембрандт»)*, В.: Токарев 2009).

Из приведенного фрагмента можно сделать вывод, что слова Р. Якобсона, будто Маяковскому трамплином в поэзию послужила живопись, вполне применимы и к Борису Поплавскому.

Неразрывная связь этих двух сторон творческой личности Поплавского видна и в многочисленных эскизах и зарисовках, сделанных поэтом на полях тетрадей, писем и записных книжек, где часто налицо автоиллюстрация (что его писательскую манеру делает сродни пушкинской¹⁹⁰). По замечанию Р. Гольдта, единственный прижизненный сборник стихотворений Поплавского – «Флаги» – «представляет собой наглядный пример “экфрастизации” поэзии» (В.: Геллер 2020: 118), однако, как Гольдт отмечает, у Поплавского мы имеем дело не с экфрасисом в классическом понимании этого термина, здесь «живопись становится подтекстом словесного искусства» (Там же, 119). Дмитрий Токарев, в свою очередь, ссылаясь на концепцию эйдетических образов Э. Р. Йенша (Jaensch), предполагает, что «Поплавский обладал предрасположенностью к воспроизведению эйдетических образов» (Токарев 2011_a: 25).

Синестезию цветов, звуков (музыкальности) и образов в поэзии Поплавского покажем на примере последних строф стихотворения «DIABOLIQUE», вошедшего в сборник «Флаги»:

<...>

Королева ужасов *Елена*.

А за **нею** Аполлоны Трои,
С золотыми птицами в руках,
Вознеслись багровым ореолом,
Темным следом крови в облаках.

А луна поет о снежном рае...
Колыхался туч чернильных вал,
И последней фразою, играя,
Гром упал на черный арсенал.

И в внезапном пламени летящем,
Как на раковине розовой, она
Показалась нам спокойно спящей
Пеною на золотых волнах.

(Поплавский 1931: 33)

¹⁹⁰ Так же, как и у Пушкина, рисунки Поплавского на полях рукописей очень часто абсолютно любительские, ассоциативные.

В приведенном отрывке видны упомянутые нами приемы соединения различных искусств. Мелодика¹⁹¹, помимо звучащего анапеста, усиливается и повтором сонорных согласных **л, м, н, р, й**¹⁹² – аллитерацией – чем создается некая «лунная соната» («а луна поет в снежном рае...»), т.е. инструментовка стихотворения¹⁹³. Звуковая сторона стихотворения подчеркивается Поплавским упоминанием глухо бьющих «черных литавр», а также слышен «тихий смех», «луна поет», «гром»¹⁹⁴.

Изобразительная сила поэтического языка Поплавского видна и в строфе «А за нею Аполлоны Трои», где в почти экфрастической манере поэтом описывается античный бог Аполлон с намеком на птиц (лебедь, ворон и проч.), сопутствующих ему. Но в приведенной словесной картине поэт жертвует смыслом (что нередко у Поплавского бывает) ради достижения полноты впечатления, как, например в выражениях «луна стояла в позе странной», «над мостом листы оранжевели», «и в лиловой ауре-ауре» и др., в том же стихотворении ради применения анапеста.

Третья сторона синестетического эксперимента Поплавского – это цветовая гамма, создающая особое впечатление при прочтении текста. В одном только стихотворении «DIABOLIQUE» мы находим такие фейерверочные гаммы цветов, как «сумрак лиловатый», «певец в кальсонах красных», «багровый ореол», «темный след крови в облаках» и проч.

К рассмотренным трем сторонам стихотворения, создающим впечатление синестетичности, можно прибавить и четвертую, заключающуюся в попытке воспроизвести определенные запахи. В рассматриваемом стихотворении «DIABOLIQUE» самый резкий запах – одеколона («Вечер остро пах одеколоном»).

Ключевое отличие поэтической манеры Поплавского и поэтики футуристов в том, что у русских «будетлян» новые смыслы вытекали из слова как такового («словановшества»), с помощью гласных и согласных, в то время как Поплавский делает акцент на метафоричности, рождающейся на стыке непривычных сочетаний слов (что среди русских футуристов, как мы уже отмечали, было характерно для Маяковского). Как замечает К. В. Мочульский, «его [Поплавского – Н. М.] стихи сложны и извилисты.

¹⁹¹ Дьёрдь Лукач (György Lukács) сущностью новой поэзии предполагал именно ее музыкальную сторону: «Сущность новой словесной поэзии такова: сделать излишней сопровождающую музыку, придать комбинациям вокала и консонант тоны, из которых нам звучат, что вообще только позже – или никогда – должно было получить выражение, что никоим образом не может быть выражено в словах и только звуками слов пробуждается ото сна в душе каждого. Новая лирика сотворяет себе свою собственную музыку, она является одновременно текстом и тоном, мелодией и сопровождением; нечто замкнутое в себе, не требующее дальнейшего дополнения» (Лукач 2006: 141–142).

¹⁹² Курсивом мы, наряду с *й*, выделили и йотированные гласные (е, ю, я, ё), в которых йот в произношении не меняет своего качества.

¹⁹³ Многозначность согласных звуков отмечали еще в «Манифесте» из альманаха «Садок судей II» русские футуристы, заявляя: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах» (Бурлюк и др., 1929: 79).

¹⁹⁴ Богатство звуковой стороны русского языка, как преемника эллинистической традиции и мировоззрения, подчеркивал в статье «О природе слова» (1920/22) Осип Мандельштам, подчеркивая, что «русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» (Мандельштам 2010: 68), а чуть дальше он восклицает: «Язык наша телеология» (Там же, 70).

Их неожиданные ходы, алогические сочетания и причудливые метафоры – не “легкая игра”, а сознательный и тонкий расчет. Произвол только кажущийся, а внутри – хитрейший механизм, действующий безошибочно» (Мочульский 2017: 329).

Многие стихотворения Поплавского благодаря ритму и аллитерации, характеризуются чрезвычайным благозвучием (эвфонией). Проиллюстрируем это двумя строфами из стихотворения «Лунный дирижабль» (1928), в котором мелодика ритма (дольник на основе анапеста) усиливается повторением сонорных согласных (**м, н/н', л/л', р/р', й**):

Верь мне, ангел, луна высока,
Музыкальные облака
Окружают ее, огни
Там звучат и сияют дни.

Синий ангел влюбился в весну.
Черный свет, отойди ко сну.
Прозябание полюби,
Погибание пригуби.
(ССТ1 2009: 187)

Особая ритмичность стиха достигается, как отмечал и К. В. Мочульский¹⁹⁵, за счет использования трехсложных размеров – 4-стопного дактиля в первую очередь, что видно в первом сборнике «Флаги», на примере стихотворения «Рукопись, найденная в бутылке»:

Тихо восходит на щеки последний румянец.
Невыразимо счастливыми души вернутся ко снам.
Рукопись эту в бутылке прочти, иностранец,
И позавидуй с богами и звездами нам.
(ССТ1 2009: 188)

Эвфония в поэзии Поплавского еще лучше заметна в стихотворении «из еврейских мелодий» (1925), где уже в самой заглавии акцент ставится на мелодике стиха, которая достигается за счет скопления определенных звуков (**ч – жс – т' – ск – д – п – л** и т.д.), корней слов (влач – волоч; пуск – пуск и т.д.), омофонов (жид – жит; пальц – пяльц и т.д.), звуковых сдвигов (во сне вас нет; за не мог / Я занемог и т.д.):

¹⁹⁵ См.: Мочульский 2017: 330.

К тебе влачиться Боже волочиться
Как положиться с нежностью жить
Жид он дрожит я жит что прочь бежит
Бежит божиться что пора лечиться

О дня не пропускал я не пускал
Тоска течет как жир свечи сквозь пальцы
На пьльцах мраморная доска
Иглой проткнешь ли нож ли нож упал

Я долго спал искал во сне вас нет
Вы сны не посещаете знакомых
Они не смеют в сон принять сон дом их
Их беден дом бледен день как снег

Нельзя нам снами где-то не встречаться
Ручаться мог бы против за не мог
Я занемог лью блюдо домочадца
Я светом облит я дрожу намок

(Поплавский 2009: 67)

Образность поэтического языка Бориса Поплавского осуществляется за счет использования многочисленных стилистических фигур и тропов, с одной стороны, привычных для поэтической речи (сравнение, символ, олицетворение, метафора, развернутая метафора, анахронизм, каламбур и проч.), а с другой, подавляющее большинство примеров составляют фигуры, основанные на смысловой игре (семантический ассонанс, амфиболия и оксюморон/алогизм). Сказанное проиллюстрируем примерами из первого поэтического сборника Поплавского – «Флаги»¹⁹⁶, и, хотя фигуры и тропы часто являются результатом языковых экспериментов поэта, нам следует учесть тот факт, что «троп включает в себя и элемент иррациональности <...> и характер гиперрационализма» (Лотман 1992: 169).

¹⁹⁶ Именно поэтический сборник «Флаги» мы выбрали потому, что это, как нами много раз подчеркивалось, единственная при жизни поэта выпущенная книга стихов, т.е. вся работа над подготовкой и отбором стихотворений осуществлена самим Поплавским, а в последующих сборниках, как мы знаем, при подготовке текстов к печати, не всегда соблюдалась воля автора; кроме того, что Н. Татищев и его наследники вносили правки в тексты, давали названия стихотворениям, которые поэтом не были озаглавлены, большую проблему составляет тот факт, что даже определенное поэтом графическое изображение стиха не соблюдалось (Сергей Кудрявцев, напечатанный в своем издательстве «Гилея» семь книжек стихотворений Поплавского разного периода, и имевший доступ к рукописям Поплавского из различных частных собраний, рассказал нам, что в рукописях Поплавского можно найти и стихотворения «лесенкой», и т.д., что во многих последующих изданиях не отображено). Однако и этот сборник не был выпущен без попиранья воли автора, о чем писал И. Зданевич: «Издатели искромсали текст как могли, ввели старую орфографию, выбросили все, что мыло мятежного или заумного, дав перевес стихам, в которых сказывалось влияние новых кругов» (Зданевич 1986: 168).

Право говорить о поэтическом языке Поплавского как о высоко метафоричном, дает именно изобилие **метафор** (*ночь – ледяная рысь; скользили снежные часы; ветер неумело вторит; сабля смерти; голубая долина стакана; залаял звонок; умершие годы; бил крыльями воздух; молния сверкала синей птицей; розовеющий призрак зари; лето цвело; прозрачный бой часов; машет карусель руками дамам; Высунет месяц свои золотые рога; снежинка спускается бабочкой алой; рука луны блестит на одеяле; радостно лаял будильник; ночное солнце; электрическое солнце; привиденье* зари; дирижабль зари; лучезарное трико; ложное солнце; восковые руки; плакали волки; золоченый шар; плешивая луна; флаг звездный; золотая мандолина; дева рассвета; остров смерти; флаг охлаждения; моря светлоокие; жизнь в мешке и т.д.*). Однако поэтом нередко усложняются метафорические образы, переходя таким образом в **развернутые метафоры** (*лицо судьбы, покрытое веснушками печали; распухает печально душа, как дубовая пробка в бочонке; острый облак луне отрубает персты; жизнь пятится неосторожно в смерть; воробьи озорных сновидений; души медвежья* берлога; персть дождя вертел прозрачный глобус; дома закипали как чайники; весна подымалась по лестнице молча; вставали умершие годы с одра; кружилась весна, как танцор на огне; Путешественник ангел в измятом костюме весны; шелк песка шумит и затихает; По веревке ночь спустилась с башни; Тихо солнце ехало по рельсам / раскаленным; рога электрической лиры; яркие лодки спускались сквозь листья с небес; фонари гуляют в белых шапках; В садах умирала рассветных часов синева; город спал на больших якорях; буря рока шумит; яблони в платье свадебном; ярко желтое дымное море; Желтую шляпу снял древний каштан; Спит с иглой железной в горле / Жизнь в мешке и т.д.*).

Создание более усложненных образов Поплавским достигается за счет частых **сравнений** понятий, порой несравнимых, нонсенсных, но поэтически богатых (*Мы, как бы орел двуглавы; я закричу сейчас, как эти пароходные сирены; город, как огромная волторна; октябрь как белесый ястреб; как вечный жид хозяин ходит у прутов острога; на дороге, как на мягком воска; вздувался тент, как полосатый парус; пел грамфон*, как Орфей в аду; чахли мы подобные цветам; дни идут как бубны арестантов; золото звенит как поцелуй; смерть, как женщина в пальто; как велосипедисты быстро / под окном пробегают дни; лед бессмертный, блестящий как белый пиджак; на белом снегу, как на мягком диване; кузнечик грохочет, как поезд; Мы кружимся как стрелка, как белка в часах; сгибался поезд, как морской червяк; июль как Фауст на кентавре; молния сверкала синей птицей; улыбался сад; счастье хохотало; Дни слонялись, как цыганский табор; золото звенит как поцелуй; рука, как каменная на скамье лежала; смерть лежала черной фатой; Как серебрянный* сокол луна; Солнце блистая косою... и т.д.*).

В таком нонсенсном, алогическом, противоречивом¹⁹⁷ мире не удивляет и большое количество антропоморфизированных предметов, т.е. **олицетворений**

¹⁹⁷ О «противоречии» художественного языка Бориса Поплавского см.: Драгалева 2012.

(душа повесилась в тюрьме; в садах умирали рассветных часов синева; играющий закат; осень по набережной шедшая; поют деревья голые в лесу; вздыхает дождь; идут облака; день безконечно* чах; вздыхает ветер; судьба утомилась; дерево вздыхает в хитоне; полз прожектора сноп; хохотали моторы, грохотали монокли; вода вздыхает; спал асфальт; жар храпел; умирали весна; плакала заря; соскочила осень; напевают цветы; мечтали флаги; дышат смолы; труба мечтала; дирижабли пели; мечтала смерть; утро чесалось; дерево пело; плакали волки; спала вечность; мечтают часы; музыка дышет*; фонари отцветали и т.д.).

Анафора не часто встречается в упомянутом сборнике, но все же синтаксический параллелизм и повторы местоимения мы, в контексте рассматриваемой нами эмиграции, придают стихотворениям Поплавского особый оттенок:

Мы идем, мы ползем, мы взлетаем, мы дремлем;

Мы встречаем скучающих дам и мужчин,

Мы живем и хотим возвратиться на землю.

(Поплавский 1931: 24)

Символами наполнен поэтический сборник «Флаги», начиная с самого заглавия. Число символов само по себе не большое, но их вариации многочисленны. К данному разряду можно отнести такие понятия, как *флаг, снег, бубны, валеты, трефы, червы, айсберг, корабль, луна, фонарь* и др.

Каламбур, возникший в поэтическом языке Поплавского, прежде всего, под влиянием авангардных поэтик (футуризм, «41°», дадаизм), занимает особое место в ряду языковых экспериментов поэта (*Не заставлял. Но застывал; Я осел железный, я желе; Жалел всегда, желел, но ан ослаб; Пожалуй пожалеи; Ноты разны, как ноты разных государств; круглая шляпа на подлеце; Мыс Доброй Надежды. Мы с доброй надеждой тебя покидали* и др.). Близок к каламбуру и **хиазм** (*Лицом к лицу и вновь к лицу лицом / до самой смерти и до смерти самой*); строящийся на инверсии слов, или, с другой стороны, **переакцентуация** (*в лиловой ауре-ауре; Вышла в небо Лаура Лаура...*), дающая возможность в границах одного слова проводить языковые эксперименты.

Однако, как мы уже заметили, подавляющее большинство примеров составляют такие сложные образования, смысл которых ставится под вопрос. К этой группе фигур в сборнике «Флаги» принадлежат **семантический ассонанс** (*Оранжевая слава; напудренный и равнодушный клюв; холод плыл торжественно; лиловая и твердая рука; грохотали мерзлые подводы; синел четвертый час; день ветренный посредственно высок; Под солнцем небольшого абажура / я счастлив без конца по временам; вздыхает дождь, как ломовая лошадь; валеты держат палки и ножи; шумят билетов шелковые юбки; преступник схвачен в ореоле пик; стук шагов барахтался на вилке лунной; пальцы нот шевелятся; судьба утомилась сидеть за роялью; из окон рвалось клокотанье любви; черепичными крыльями машет наш дом; вот земля провалилась в чернильную лузу; Но таинственный мир, как вода из-под крана, / Нас толкает, и ан исчезает сквозь пальцы; Жар храпел, на мостовой, на брюхе, / наблюдал за женскими ногами; Музыканты-лошади кружились / с золотой*

стрекозой на крупе; И в догонку* ушедшей весне, / безвозмездно летел на коне / жесткий свист соловьиных прелюдий; На балконе плакала заря / в ярко красном платье маскарадном; А в ответ из воздуха, из мрака / полетели сонмы белых роз, / и зима, под странным знаком рака, / вышла в небо расточать мороз; Темный воздух осыпает звезды, / соловьи поют, моторам вторя, / и в киоск над зеленым морем. / Полыхает газ туберкулезный; И весна умерла, и луна возвратилась на солнце; В трюме, ныряя, я встретился с мертвой ногой; Спала на солнце неземная площадь / <...> / В тени мечтала золотая лошадь; Сквозь сон листвы танцоры проходили; И пролив в переулочек сиреневый локон / спит зима и во сне уступает весне; Расцветает молчанья свинцовая роза; Над каменным сводом ночного мороза; вешают звезды на елку души; Рождество расцветает над лоном печали; синие звезды надели лимонные шляпы; Черный фонарщик нес голову ноги на жерди; зимнее утро чесалось под снежной периной; Паровоз бежит на красных лапках; розовые звезды равнодушья; Черт же мальчика унес в кафе домой; Солнце восходит со всех сторон; спала вечность в розовом гробу; розу белую в снегах сорвали; Корабли весны идут как годы / с них играет музыка весны; Читает газету Офелия в белом такси. / А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу / Упав под колеса с улыбкою смертельной тоски; энигматическая улыбка соловьиная; В парке замерзших деревьев блестят камыши; Мертвое солнце на розовом айсберге дремлет; И цветут надо мной безмятежно огни облака; Солнце долго прощаясь стояло на синем пороге / И ушло, показавшись над холодом красной луной и т.д.), **амфиболия** (И замолкал спокойно за плечами / Трамвая конь, что подлетал трубя; Но высеченная из алебаstra / овца души не видит ничего; Электрической лампы полуночно солнце / лишь скользит вдоль страницы, белесой как снег; Качалась, как море асфальта, река / взлетали и падали лодки моторов, / акулы трамваев завидев врага / пускали фонтаны в ноздрю корридоров*; Льются сине сиреневых пальцев снопы; Отрицательный полюс молчит и сияет. / Он ни с кем не тягается, он океан; Запевает машина в электрической башне / И огромным снопом вылетает огонь; Металлический дом, точно колокол духов, / Опускается тихо звонит в синеве; И как светлую и прекрасную розу / мы закуриваем папиросу; И ветра шар несется по полюху, / Чтоб в лузы пасть, как письма на почтамт; И заплачут музыканты в оба / Черным пивом из вспотевших рук; Сад проплывает в малиновом зареве роз, / Воздух светает, и полюс блестит синеватый; А над черным вечером курзала, / Где сгорел закат костер печали, / Тихо небо растворяло залы; Черное небо белесым большим тараканом / В черное сердце вползает нагим мертвецам и т.д.) и близкий семантическому ассонансу **оксюморон/алогизм** (дым взашел; счастье медлило сойти; зима плыла; осужденные смеются с палачами; душа в приюте для глухонемых; Колечки дней пускает злой курильщик; ум <...> в воздухе густом линяет; дымовая твердь; твердый снег; четверть страха; кладбище трезовое; обман и яд в оранжевом чулке; по небу летает корова; собачки на крылышках легких; глухое клокотание вечера; бессмертные руки; красный осел; фиолетово таять; сузив мертвый зрачок, смотрит в небо; небо гудело и выло; белка в часах; вечер краснолицы; умирать начнут кларнет и скрипка; уста тромбона; июль как Фауст на кентавре; счастье жизни хохотало; розовый снег; розовый ветер; голубая лошадь; зеленый снег; На мосту платками машут духи; смотрит череп в окно; болтают духи о своих делах; Христос на аэроплане вдаль летит; статуи играют на рояле; мечтала золотая лошадь; сиреневый голос луны; Хором свечи в столовой в ответ зазвучали; зазвучал фиолетовый голос луны; Светлый дракон их о боге учил на горе; зацветший ад; белый трубочист; скелет во фраке; запел размалеванный клоун; воздух лунный; улыбка смертельной тоски; мертвое солнце <...> дремлет; карлик солнце; и т.д.).

Богатство языка и изобразительная сила стихотворений лежит в чрезвычайно богатом воображении поэта, создающего абсолютно немислимые **коллокации** (*ласкавый досуг; вечер безславный; холодный праздник; ползучий четверг; беспощадная скука; пустая вода; ленный ум; копошащийся мозг; кровь черная; кровь белая; произвольно счастлив; кладбище трезовое; невозможное древо; синий мир; тихий вол; нежнейший медведь; пение ночи; рев утра; малиновое небо; сладкая слабость; молочное окно; бессмертные руки; бесстыдные открытки; промышленный день; восхитительный синий покой; размытые зубы; чернильная луза; летающее море; безумная звезда; сад сонный; стеклянный мальчик; беспощадный снег; розовые души; восхитительный вечер; синие души; голубые сны; розовый мост; лиловое море; расцветает мороз; сиреневое небо; румяный ангел; странное небо; рассветный снег; ветер самодур и плут; черные бури; изумрудное небо; грязный ангел; весна золотая и т.д.*). Непривычные коллокации, т.е. синтагматические связи между словами в сборнике «Флаги», отмечает Д. Токарев:

«Во «Флагах» необыкновенная зрительная насыщенность образов достигается прежде всего за счет использования цветowych эпитетов, а также за счет того, что связь между образами является синтагматической, то есть один образ не порождает другого. В результате читатель начинает воспринимать эти образы как визуальные феномены, они как будто «предстоят» его глазам во всей своей чувственной интенсивности» (Токарев 2011_а: 26).

Богатство поэтических образов до конца не исчерпывается сказанным, так как в рассматриваемом сборнике встречаются абсолютно алогичные стихи, не поддающиеся классификации, в которых связь между словами и/или частями предложений нельзя назвать синтагматической, можно скорее ассоциативной¹⁹⁸, а порой даже алогичной. Тем самым поэзия Бориса Поплавского освобождается от «литературщины»:

Аплодируют руки оборванных мельниц
И торговки кричат голосами Мадонн,
И над крышами банков гарцует бездельник,
Пляшет вежливый Фауст, святой Купидон.
(Поплавский 1931: 21)

Или

¹⁹⁸ Ассоциация наряду с погружением в бессознательное занимали важное место у сюрреалистов – об этом см.: ЭСС 2007: 63.

Но чернильным ножом, косарем лиловатым,
Острый облак луне отрубает персты.
И сорвавшись, как клочья отравленной ваты
Скоморохи валяются через ложный пустырь.
(Там же)

Заметим, кстати, что похожая изобретательность и метафоричность поэтического языка будет характерна отчасти для Пауля Целана (Paul Celan), в поэзии которого можно обнаружить такие метафоры, как «черное молоко рассвета» («Schwarze Milch der Frühe») и другие.

Метафоричность поэтического языка Бориса Поплавского заставляет читателя отказаться от поверхностной трактовки любого созданного им образа. Поэтому после прочтения строчки «Утром в городе новом гуляли красивые дети» нас не удовлетворяет просто утверждение, что выражение «красивые дети» следует понимать в буквальном значении, а скорее опять-таки в метафорическом. Мы уже показали, что оппозиция красиво : уродливо в поэзии Поплавского условна, так как его стихи – это явление не миметическое, а глубоко символическое¹⁹⁹.

Хотя стоило бы ожидать в поэзии Поплавского много макаронических стихов, так как он жил во Франции и в один период был сильно увлечен языковыми экспериментами в духе футуризма и дадаизма, таких примеров у него очень мало. С другой стороны, ошибочное написание слов русского языка или неправильный род существительных являются не редкостью (*безразсудно, всёж, облак, строят, грамофон, серебрянный, предверие, шопот, бичева, лучь, эстокада* и т.д.), а иногда нельзя с уверенностью сказать нарочно ли поэт делает языковые ошибки или это анахронизм (*Завтра вечность поет; Все что будет плыло еле зримо* и т.д.)²⁰⁰.

Большая метафоричность поэтического языка Бориса Поплавского достигается за счет образования нестандартных семантических сочетаний, прежде всего имен существительных. В этом смысле свет на поэзию проливает анализ самого лексического состава – имен существительных в первую очередь. Полностью проанализировав лексический состав сборника «Флаги», мы пришли к выводу, что в языковой картине мира поэта преобладают существительные негативной семантики (*ад, азарт, акула, арестант, балаган, барак, бег, бездельник, бездна, безмолвие, болезнь, боль, борьба, буря, враг, вред, выстрел, гад, галера, гибель, глухонемой, гном, голод, горб, гроб, гром, грязь, дракон, дребедень, дровосек, жалость, желчь, закат, зверинец, зверь, зло, змей, змея, зной, истома, исступление, казармы, карлик, катафалк, кентавр,*

¹⁹⁹ В первой главе настоящей диссертации мы показали, что лирический импульс в поэзии Поплавского задает сильно выраженным «я» поэта, а это важно для понимания метафоричности самой его поэзии, так как «в метафорической поэзии образы внешнего мира должны резонировать этому первоначальному импульсу, перенести его в другие планы, устанавливать сеть соответствий и императивных подобий в многомерном космосе: лирический герой пронизывает все измерения бытия, и все эти измерения должны совместиться в герое» (Якобсон 1987: 328).

²⁰⁰ Учитывая и синтаксическую рассогласованность частей внутри предложения, данные примеры можно рассматривать и в качестве *анаколуфа*.

кладбище, клоака, кляча, конец, кутерьма, кутила, лезвие, лень, лицедей, ложь, медуза, мертвец, мороз, мрак, мука, невроз, неудача, нищий, нож, обломок, обман, одр, остов, острог, остряк, осужденный, оцепенение, палач, пепел, печаль, пистолет, пленный, погибание, подлец, позор, порок, преступник, привидение, призрак, простак, проходимец, процессия, пустыня, пустырь, пыль, пьяный, раб, рабочий, равнодушие, разлука, рвота, рёв, робость, рок, рыло, самодур, самоубийца, скелет, скоморох, слабость, слезы, смерть, смятенье, сырость, таракан, темница, темнота, тень, толпа, толстяк, толща, траур, треба, тревога, труп, туман, туча, тьма, тюрьма, удав, удар, удушье, ужас, узилище, ундина, (за) упокой, утопленник, франт, хаос, хибарка, холод, чародей, череп, черт, чудище, шут, Эринии, яд), и существительные положительной либо нейтральной семантики, приобретающие в контексте (в сочетании с другими словами – существительными, прилагательными, речевыми оборотами) негативное значение (ангел – ада, грязый; баня – неуютная; берег – дальний, иной; бульвар – пустой; вагон – катящийся; вальс – панический, похоронный; ветер – призрачный, вздыхает; вечер – тяжел, таинственно душен; вечность – мертвая; вода – пустая, холодная; воздух – стекает без определенной цели, густой, черный; воробьи – озорных сновидений; восток – пустой; время – мертвое; газ – туберкулезный; гамма – нисходящая; гений – таинственный; глобус – прозрачный; голос – отдаленный; господин – щуплый; дверь – стучит; день – безлюден и воздушен, холодный, забытый; дерево – горько вздыхает, заерзшее; дом – закипал как чайник, металлический; доска – гробовая, голая; дочь – адова; древо – невозможное; друг – бедный; душа – разбитая; дым – пороховой; елка – мертвая; жар – ночной, адный, мертвый; запах – рвоты; заяц – страшный; звезда – безумная, бумажная; звонок – залаял; зрачек – мертвый; зуб – размытый; искусство – безрассудное; клеш – необъятный; клоун – размалеванный; колокол – духов; кондуктор – странный; корпус – больничный; костер – печали; крест – черный; куст – тощий; лакей – злой; линейка – бежит; липа – облетелая; лира – электрическая; литавры – глухобьющие; лицо – без выражения; лошадь – ломовая; луч – мертвый; любовь – невозвратная; люд – сонливый; люди – оглохшие, безногие; мальчик – стеклянный; место – крушенья; мир – бестолковый, таинственный, мертвый, сверхъестественный; мода – роковая; мозг – копошащийся; молодость – смерть в молодости певала; нега – мучительная, отвратительная; нос – адский; орган – тщедушный; парад – пленных, последний; педант – толстый; переулок – кривой; площадь – неземная; плюш – вытертый; победа – мертвая; повозки – санитарные; поезд – огнедышащий; поза – негибкая, странная; полюс – отрицательный; поляна – бедная, выбитая; праздник – убывает вяло, надзвездный, чужой; преддверие – ада; прогон – безвоздушный; рассвет – бледноалый; рельсы – раскаленные; рогатка – кривая; роза – свинцовая; рот – огромный; рука – вспотевшая; рыба – круглая; сад – неземной, сонный; свет – черный; свеча – гаснущая; свист – жесткий; сирена – гудит грозно; след – крови; слово – заглушает; служба – караульная; смычек – копеечный; снег – твердый, беспощадный; солнце – полуночное, мертвое; сон – смертельный, предсмертный; сосуд – ущербный; средства – негодные; стена – грязная; спеть – снежная; страна – табачная, чужая; стрела – смертельная; стул – опрокинутый; судно – затопленное; судьба – чернокрылая; твердь – дымовая; театр – таинственный, гробовой; ткань – скорбная; трава – исполинская; трамвай – пустой; труба – помятая, кривая, мертвых; улица – бесконечная; улыбка – энigmatическая, неподвижная; ум – ленивый; устав – полевой; утро – холодное; фонарь – грошовый, бумажный; фрак – сальный; цепь – страшная, черная; час – мертвый; человек – исчезает бесследно; четверг – ползучий; чулок – яд в оранжевом чулке; шинель – чиновничья; юнец – надменный, щеголеватый; яблоко – протянутое Адаму и т.д.). Языковую изобретательность Бориса Поплавского можно, вслед за У. Эко, назвать «креативностью, меняющей правила» (rule-changing creativity)

(Эко 2016: 153). Так же подчеркнуть, что метафора Поплавского, по мнению того же автора, помимо «семантического аспекта», имеет и «эстетическую функцию» (Там же, 156). В приведенных из стихотворений Поплавского примерах ясно прослеживается тютчевская линия. Возьмем в качестве напоминания лишь первую октаву стихотворения «Ночное небо так угрюмо...» (1865):

**Ночное небо так угрюмо,
Заволокло со всех сторон.
То не угроза и не дума,
То вялый, безотрадный сон.
Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой. <...>**
(Тютчев 2003: 151)

Анализ существительных из сборника «Флаги» также показывает, что языковая картина поэтического мира Поплавского обогащается путем использования синонимичных рядов или синонимичных слов разного стилистического уровня (*судно – корабль – крейсер; путь – дорога; конь – лошадь; флаг – штандарт; отчизна – родина; пустыня – пустырь; дворец – замок; матрос – моряк; истина – правда; цирк – балаган; храм – церковь – собор; лоб – чело; глаза – очи; темница – узилище – тюрьма; мороз – холод; пистолет – револьвер; акробат – скоморох – клоун и т.д.*), однокоренных слов (*дерево – древо – дровосек; кольцо – колесо – колесница; круг – кружало – кружево; лампа – лампада; лед – ледник – льдина; снег – снежинка; мир – мироздание; берег – набережная – побережье; небо – небоскреб; равнина – равнодушие; руль – рулетка – рулевой; коса – косарь; дева – девушка и т.д.*) а также путем определенной градации значений (*переулок → улица → бульвар; ангел → архангел; тоска → печаль → горе*). По тем же принципам можно выявить и антонимы (*черт – Бог; смерть – жизнь; бездельник – рабочий; день – ночь; солнце – луна и т.д.*).

Существительные из данного поэтического сборника можно группировать и по другим различным признакам:

1) существительные семантической группы «профессии/занятия» (*акробат, балерина, бездельник, велосипедист, водолаз, гребец, денщик, извозчик, император, капитан, клоун, кондуктор, косарь, лицедей, матрос, механик, могильщик, моряк, отшельник, офицер, палач, певец, плут, подлец, преступник, профессор, путешественник, рабочий, рулевой, рыцарь, священник, седок, секстант, сенатор, скоморох, слуга, солдат, сыщик, танцмейстер, танцовщица, танцор, трубочист, фонарщик, хозяин, царь, центурион, чародей, шофер*);

2) существительные семантической группы «пространства/помещения» (*аптека, арена, балаган, балкон, банк, баня, барак, бассейн, башня, двор, дворец, замок, казармы, киоск, кладбище, клуб, комната, корпус, корридор, лес, луг, магазин, маяк, мельница, Мыс Доброй Надежды, норка, одр, остров, острог, отчизна, палатка, Париж,*

парк, переулок, пляж, плоскогорье, площадь, побережье, подземелье, поле, поляна, порог, порт, почта, преддверие, предместье, пролив, пустыня, пучина, равнина, река, ресторан, Рим, Ронсеваль, сад, Северный крест, синема, собор, степь, столовая, страна, строение, театр, темница, Троя, трюм, узилище, улица, фабрика, хибрка, холм, храм, церковь, часовня, чаща, этаж, Эфрат);

3) существительные семантической группы «состояния/чувства» (*боль, вера, доблесть, добротолубие, жалость, истома, лень, любовь, надежда, невроз, озарение, оцепенение, раздражение, покой, прозябание, рвота, робость, скука, слабость, смятение, страх, счастье, тоска, траур, тревога, удушье, ужас, щедрость*);

4) существительные семантической группы «транспортные средства» (*авто/автомобиль, аэроплан, барка, буксир, вагон, галера, дирижабль, катафалк, машина, паровоз, повозки, поезд, ракета, сани, судно, такси, фургон*);

5) существительные семантической группы «животные и растения» (*акация, акула, водоросли, вол, волк, воробей, голубь, дракон, дерево, зверь, змей, змея, каштан, кит, корова, кошка, крокодил, кузнечик, липа, лошадь, лошак, орел, орхидея, осел, петух, рыба, синица, сирень, сокол, соловей, стриж, таракан, трава, удав, яблоко, яблоня, ястреб*);

6) существительные семантической группы «состояния природы» (*буря, закат, зарево, утро, рассвет, вечер, молния, ночь, день, гром, дождь, сумрак, тьма, хаос, холод, жар*);

7) существительные семантической группы «инструменты» (*волторна, гитара, граммофон, кларнет, рояль, свирель, скрипка, труба*);

8) существительные семантической группы «одежда» (*блуза, брюки, жилет, калоши, кальсоны, кофта, мундир, мятель, пелерина, пиджак, платье, рубашка, скурфейка, сюртук, трико, фата, фуражка, фуфайка, хитон, чулок, шапка, шинель, шляпа, шуба, юбка*) и т.д.

Приведенные выше группы имен существительных позволяют вне конкретного поэтического контекста сделать вывод, что в сборнике «Флаги» преобладают отрицательные чувства поэта, но такое настроение характеризует и остальные поэтические сборники Бориса Поплавского, его художественное творчество в целом. Также можно заключить, что показанное лексическое разнообразие свидетельствует об ассоциативности как основном приеме в поэзии Бориса Поплавского.

Избыток метафор-существительных в поэзии одновременно указывает и на статику художественного мира поэта²⁰¹.

Когда речь идет о рифме, в сборнике «Флаги» из 71 стихотворения в большинстве (51) преобладает чередование мужской и женской клаузулы, в значительно меньшем количестве стихотворений (13) преобладает женская клаузула, а лишь в небольшом количестве текстов (5) встречаются мужские окончания. Своего

²⁰¹ Михаил Гаспаров проанализировав соотношение метафор-существительных, метафор-прилагательных и метафор-глаголов в поэмах «Облако в штанах» (4:2:4) и «Ленин» (6:1:3), пришел к выводу, что когда «существительных становится больше, стиль делается статичнее, крик застывает в плакат» (Гаспаров 1997: 399).

рода особняком стоят два стихотворения («Черная Мадонна» и «Детство Гамлета»), в которых происходит чередование стрóf с женской клаузулой и стрóf со смешанной клаузулой – чередующейся мужской и женской. В стихотворении «Черная Мадонна» это выглядит следующим образом: I-ж, II-ж/м, III-ж, IV-ж/м, V-ж, VI-ж/м, VII-ж/м, VIII-ж/м, IX-ж/м; в «Детстве Гамлета» визуально это выглядит следующим образом: I-м/ж, II- ж, III-м/ж, IV-м/ж, V-ж, VI-м/ж, VII-ж.

Сказанное выше подтверждает, что Поплавский был большим новатором в языке, чем абсолютно вписался в литературные течения модернизма первой половины XX века. Языковые эксперименты Поплавского приближают его поэтику к творчеству таких мэтров, как В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников и др. Ю. Б. Орлицкий, проанализировав метрические стурктуры стихотворений первого тома (ССТ1 2009) собрания сочинений Поплавского, делает вывод, что можно «говорить о новаторском характере работы Поплавского с материей стиха, а также о том, что поэт в равной мере опирается на традиции русского футуризма (прежде всего Хлебникова) и французского авангарда разных изводов, от символизма до сюрреализма» (Орлицкий 2014: 87).

§ 2.3. НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА И ТЕНЬ ЭДГАРА ПО В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО²⁰²

Вильгельм Дильтей (Wilhelm Dilthey) по поводу эстетических норм в поэтике XIX и начала XX века, где он видел «анархию вкуса», писал:

«Сегодня анархия царит на поэтических просторах во всех странах. Созданная Аристотелем поэтика мертва. Ее формы и ее правила уже перед лицом прекрасных поэтических монстров Филдинга и Стерна, Руссо и Дидро стали бледными тенями чего-то нереального, шаблонами, снятыми с былых художественных моделей» (Дильтей 1987: 136).

Отвечая на анкету журнала «Числа», Борис Поплавский касается сути своего мировоззрения, которое он переносит и на литературу: «<...> предаться во власть мистических аналогий, создавать некие “загадочные картины”, в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызвало бы в читателе ощущение того, что предстояло мне» (ССТЗ 2009: 101). Таким образом поэт дает определение своей поэтики – это мистика (некое прозрение – «...того, что предстояло мне»), выражаемая с помощью синестезии – смешения цветов, звуков, запахов и вкусов²⁰³ (*Чернила пахнут вишнею и морем; видит сон сквозь шум и запах ног; Встреча в палате больничного запаха с сном о смородине; вечер остро пах одеколоном; пахло сыростью мохом и мятой* и др.) или же путем нагромождения этих приемов («И к пыли, к одеколону, к поту, / К шуму вольтовой дуги над головой / Присоединится запах рвоты, / Фейерверка дым пороховой» (ССТ1 2009: 178)). Ш. Бодлер в тексте «Виктор Гюго» зачинщиком синестезийного взгляда на литературу и мир видит, не раз упоминаемого нами в контексте творчества Б. Поплавского, Э. Сведенборга: «Впрочем, Сведенборг, обладавший гораздо более широкой душой, уже преподал нам, что небо – это очень большой человек и что все – форма, движение, число, цвет, запах, как в духовном, так и в природном, – знаменательно, взаимно, обратимо, соответственно» (Бодлер 2014: 120).

Как показывают разные исследователи и теоретики литературы и искусства, романтизм дал модернистской литературе очень много, и вслед за ними мы позволим

²⁰² В основу данной главы легла статья автора, опубликованная до завершения настоящей диссертации – См.: Милькович 2016: 241–249.

²⁰³ Согласно Я. Мукаржовскому, это является признаком авангарда, поскольку «авангард хочет познать характер и сущность каждого вида искусства как раз для того, чтобы целенаправленно и действительно обращаться с искусствами при их взаимозамещании. Таким образом, речь здесь идет о диалектической взаимозависимости, а не о противоречии тенденций» (Мукаржовский 1994: 576).

себе смелое утверждение, что модернизм в большой степени замешан на романтических дрожжах²⁰⁴. Отменяя строгие классицистские рамки, романтизм дал новые формы и отверг строгие каноны, отменил риторическое начало, ввел новые темы, новых героев и т.д., но прежде всего два ключевых момента романтизма определили дальнейшее развитие европейской литературы вплоть до половины XX века, это (1) провозглашение новых эстетических принципов (романтизм уклоняется от идеала Поликлета Дорифора и показывает, что эстетическое чувство намного сложнее, чем его принято считать) и (2) завершение процесса *индивидуализации* литературы (особенно поэзии), начавшейся в эпоху возрождения. Поэтому не удивляют связи романтизма с разными модернистскими течениями, выявленные многими авторами: связь романтизма с декадансом и символизмом – Марио Прац (Mario Praz), связь романтизма с сюрреализмом – Герберт Рид (Herbert Read), связь романтизма с футуризмом – Ренато Поджоли (Renato Poggioli) и др., другие авторы, по словам самого Р. Поджоли, критикуют авангард, находя его зараженным романтизмом – Барон де Сейер (Seillière), Пьер Лассер (Pierre Lasserre), Ирвинг Бэббит (Irving Babbitt)²⁰⁵. Особенно интересным является утверждение Р. Поджоли, которое мы вполне поддерживаем, что «романтизм определенным образом и до определенной границы является потенциальным авангардизмом. <...> нет и малейшего сомнения, что авангардизм был бы исторически невозможен без романтического предшественника»²⁰⁶ (Поджоли 1975: 88). Поджоли романтизм называет «разведкой» авангарда (Там же, 82).

Время конца XIX – начала XX вв. в литературе и искусстве характеризуется декадацией, то есть «упадком»²⁰⁷ культурных, эстетических и других ценностей, как это утверждали критики этой надвигающейся новизны. Новизна периода, о котором мы сейчас говорим, заключается в переосмыслении сути искусства (в самом широком значении этого термина), что порождает новые взгляды (символизм и дальнейшее движение искусства в сторону авангарда) в литературе, живописи, философии и др. Е. В. Тырышкина видит модернистские течения конца XIX – начала XX вв. – декаданс, символизм, акмеизм и авангард – как одно единственное эстетическое целое, «имеющее общий романтический генезис» (Тырышкина 2002: 18).

²⁰⁴ Размышляя, что может быть общего между такими авторами как Набоков (в качестве примера берется Гумберт из романа «Лолита»), Э. А. По, Проспер Мериме (Prosper Mérimée), А. Блок, Ф. М. Достоевский, Гюстав Флобер (Gustave Flaubert), П. Верлен, А. Рембо, Ш. Бодлер и Джеймс Джойс, принадлежащими канону «высокой литературы», М. Липовецкий отвечает: «Вероятно то, что творчество всех этих писателей так или иначе соотносимо с традицией и эстетикой романтизма – это его (с точки зрения самих романтиков) предшественники, его классики и его наследники» (Липовецкий 2008: 184).

²⁰⁵ Об этом см.: Podoli R. *Teorija avangardne umetnosti* (prev. J. Janićijević). Beograd: Nolit, 1975. С. 82.

²⁰⁶ Перевод наш – Н. М.

²⁰⁷ В тексте «Наш мнимый упадок», открывающим первый номер журнала «Мирь искусства», С. Дягилев отвечает на обвинения об «упадке»: «Упадку нѣтъ и быть не можетъ, потому что намъ не съ чего падать, потому что для того чтобы осмѣлиться провозгласить паденіе, надо было раньше создать великое зданіе, съ котораго возможно было бы намъ низвергнуться внизъ и разбиться объ камни его. Какой же храмъ челоуѣческаго генія мы разбиваемъ? Покажите, дайте намъ этотъ храмъ, вѣдь мы же сами его томительно ищемъ, чтобы взобраться на него и чтобы потомъ, не удержавшись, въ свою очередь, рухнуть съ него безъ страха и съ сознаниемъ нашего прошедшаго величія» (Мирь искусства 1899: 11).

Романтический дух над Борисом Поплавским витал и в сообществе «Зеленая лампа», завсегдаем которого он был. Члены «Зеленой лампы» собирались в квартире Мережковских, где вся обстановка – зеленое сукно на столе и зеленый абажур лампы – символически была связана с пушкинской плеядой. Декадентские тенденции в поэзии Бориса Поплавского проявляются очень рано, возможно, его программным стихотворением в этом плане можно назвать датированное²⁰⁸ точно 5-м сентября 1917-го года стихотворение «Уклон в декадентство», которое было написано практически в свободной форме, без прочной метрической структуры, с неправильной рифмой (телефону – граммофона, звонко – громко, алло – танго и др.), с выдуманными по грамматическим правилам русского языка словами (матшишь)²⁰⁹, с иностранными, неестественными для русского языка словами (кекуок)²¹⁰ и без ясно выраженной мысли в стихотворении:

Я позвонил к вам по телефону.
Вы знаете, телефон жесток.
Я услышал звуки граммофона:
Не матшишь – какой-то кекуок.
Мой звонок, кажется, звучал долго и громко.
Вы, рассерженная, сказали: «Алло».
Кекуок оборвался звонко –
Следующая пластинка была танго.
Когда мы разговаривали, он рвал мне душу,
Проникал через нее в мозг
Рвал покой, выбрасывал через уши,
Как мягкий воск.

(ССТ1 2009: 407)

Гуго Фридрих характеризует новую поэзию, то есть поэзию декаданса, следующими понятиями: «дезориентация, отсутствие порядка и когерентности, фрагментаризм, техника повторов, периодов, рядов, депоэтизированная поэзия, техника деконструкции и шокирующего образа, brutальная неожиданность, астигматический способ видения, отчуждение» (Фридрих 2010: 26).

Предшественником декаданса конца XIX – начала XX века, является романтизм – литературное течение, заявившее о себе как о новой эстетике, отменяющей старые

²⁰⁸ Такая пунктуальность, особенно в датировке стихотворений, не была характерной чертой Поплавского.

²⁰⁹ Похожая «изобретательность» в плане рифмы наблюдается и у Д. Хармса, а в качестве примера можно вспомнить поэму «Михаилы», где находим такие окказиональные рифмы: *яфер – забояферт, текляно – мало, тупыш – тудыж, залетуля – акулий, пержимолью – комсамоле* и т.д.

²¹⁰ Мотивы танца («кекуок») и граммофона, то есть музыки, восходят к циклу стихов И. Анненского «Песни под музыку», а именно к стихотворению «Кэк-уок на цимбалах», в котором обыгрываются одни и те же мотивы.

эстетические уклады, провозглашающей теории романтиков – «симптомы новой поэзии» (Фридрих 2010: 32). В знаменитом «Предисловии к *Кромвелю*» (1827), которое считается манифестом французского романтизма, Виктор М. Гюго (Victor Marie Hugo) заявляет: «<...> поэзия сделает великий шаг вперед, решающий шаг, который подобно землетрясению, изменит все лицо духовного мира. Она начнет действовать как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой мрак со светом, гротескное с возвышенным» (Гюго 1956: 83), и немного дальше автор призывает поэтов сделать революцию, настоящий переворот существующих взглядов: «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства!» (Там же, 105–106)²¹¹. Гарольд Блум считал, что сила романтической поэтики настолько велика, что последующая (модернистская) поэзия обречена на гибель задним числом именно из-за силы, заложенной в романтизме²¹².

Один из элементов, давший толчок развитию новых течений на европейской почве, – это возрождение романтических идей, именно поэтому это литературное течение называют неоромантизмом. Он «связан с традициями романтизма, но возникает в иную историческую эпоху и основан на иной концепции мира и человека» (Луков 2009: 4–5). Ю. М. Лотман под термином неоромантизм подразумевает декадентские и символистские течения²¹³.

Связь поэта Бориса Поплавского с наследием романтизма, особенно с М. Ю. Лермонтовым, стала общим местом, так как все литературные энциклопедии, в которые включен Б. Поплавский, дают примерно такую информацию: «Творчество П.<оплавского> формировалось под влиянием Бодлера²¹⁴, Аполлинера, французских сюрреалистов и Джеймса Джойса, с русской стороны – Блока и Лермонтова» (Казак 1988: 614). Литература модернизма все же работает с мифологическими матрицами, пародирует наследие и любым способом старается поддерживать связь с традицией. Уход корнями в традицию характеризует, по словам Г. Хоуга, самых видных представителей модернистской поэзии первых десятилетий XX века: «<...> у Йейтса и Элиота, Малларме и Валери, Рильке и Георге, Монтале и Квазимодо, Мачадо и Лорки – диалектика между традицией и инновациями кажется одним из главных источников

²¹¹ Радикализм, который проявляет В. Гюго в «Предисловии к *Кромвелю*» в отношении нового, будущего искусства, оказался близким авангардным течениям XX века, поэтому Илья Зданевич (Ильезд) в докладе, прочитанном в Париже 27 ноября 1921 года, объявляет В. Гюго и О. Бальзака своими учителями: «Дамы и господа! Я решил оказать себе честь, украсив программу вечера именами своих учителей Виктора Гюго и Оноре Бальзака, чтобы с самого начала определить свою точку зрения и указать на свою позицию <...>» (Ливак 2014: 793).

²¹² [В оригинале: «The death of poetry will not be hastened by any reader's broodings, yet it seems just to assume that poetry in our tradition, when it dies, will be self-slain, murderd by its own past strenght. An implied anguish throughout this book is that Romanticism, for all its glories, my have been a vast visionary tragedy, the self-baffled enterprise not of Prometheus but of blinded Oedipus, who did not know that the Sphinx was his Muse»] (Блум 1997: 10).

²¹³ См.: Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис, Издательская группа Прогресс, 1992. С. 233.

²¹⁴ Отдельно о бодлерианском коде у Бориса Поплавского и других поэтов русской эмиграции в Париже см.: Токарев Д. «Их Бодлер». Восприятие Бодлера в русской эмиграции первой волны: Берберова, Адамович, Поплавский // *По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения*. М.: НЛО, 2017. С. 363–376.

их слова. Юэн-коммунист Брехт и Неруда, идеологически преданные будущему, видят в нем корни истории и неизбежного прошлого»²¹⁵ (Хоуг 1976: 315).

Авангардные литературные течения в России XX века ставят акцент на мистике, эзотерике, потустороннем, а для этого они обращаются к литературной классике – наследию романтизма²¹⁶, в первую очередь.

Деятели авангарда – «левые классики», как называет их в своих исследованиях А. А. Кобринский, – «заявили о себе как о представителях авангарда и хранителях культурной традиции одновременно, потому что в ситуации второй половины 1920-х годов только их авангардное творчество по-настоящему было связано с классикой, переосмысляя и обновляя ее восприятие, – в отличие от РАППа или ЛЕФа». (Кобринский 2008: 424).

Вторжение мистики во все виды искусства было контрответом на царивший до этого реализм/натурализм; Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» (1924), по сути, бунтует против реалистической точки зрения, и сюрреализм рождается как попытка преодолеть реализм.

Мистика является одним из столбов поэтики романтизма, как писал Новалис: «Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо-случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое и т. д.» (ЛТНР 1934: 122).

Можно сказать, что возобновлению интереса к русскому романтизму дополнительный толчок дала речь Ф. М. Достоевского на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880-м году, когда великий писатель говорил о тайне (мы бы даже сказали о символ(изм)e!)²¹⁷ Пушкина: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» (Достоевский 1984: 149). Русские поэты символисты в художественных и в критических текстах обращаются к творчеству отечественных романтиков, особенно к творчеству А. С. Пушкина. В. В. Полонский писал: «<...> символистская критика обеспечила всеобъемлющий “анамнезис” пушкинского мира, а эпоха модерна в целом дала метафизическое прочтение феномена Пушкина, заложив концептуальную основу рефлексии над его жизнью и творчеством с проекцией не только на “родное”, но и на “вселенское” (Полонский 2011: 209).

²¹⁵ [В оригинале: «<...> in Yeats and Eliot, Mallarmé and Valéry, Rilke and George, Montale and Quasimodo, Machado and Lorca – the dialectic between tradition and innovations seems to be one of the mainsprings of their word. Ewen Communist Brecht and Neruda, ideologically committed to the future, see it as rooted in history and the inescapable past»].

²¹⁶ Об этом см.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

²¹⁷ Такое смелое обыгрывание слов тайна и символ, мы сделали исходя из сути самого символа, который на самом деле есть тайна.

Пушкиниана русской эмиграции имела очень долгую традицию, с именем Пушкина связаны многие литературные и культурные мероприятия русской эмиграции по всему миру²¹⁸.

Борис Поплавский не может и не хочет творить «без оглядки» на литературную традицию. В статье «Среди сомнений и очевидностей», рассуждая о литературе, он писал: «Всякий художник, который творит из ничего новое и не бывшее относительно своего прошлого, своей памяти, лжет и выдумывает, и даже имена героев (как Анна для Блока) является для него чем-то роковым и провиденциальным» (ССТЗ 2009: 111).

Хорошим примером влияния романтизма на поэзию Поплавского является образ Мореллы, заимствованный поэтом у Эдгара Аллана По (Edgar Allan Poe). Мистический рассказ «Морелла», опубликованный Эдгаром По в 1835 году, продолжает традицию «мертвой жены», столь характерную для его поэтического и прозаического творчества (ср.: «Ворон», «Лигейя» и др.). Но то, что выделяет это произведение из ряда других – это мотив реинкарнации или метемпсихоза. Герой данного рассказа (он же повествователь) женится на Морелле, женщине сильно увлеченной «мистическими произведениями»: «Начитанность Мореллы не знала пределов. Жизнью клянусь, редкостными были ее дарования, а сила ума – великая и необычная. <...> она (возможно, из-за своего пресбургского воспитания) постоянно предлагала мне мистические произведения, которые обычно считаются всего лишь жалкой накипью ранней немецкой литературы» (По 2015: 224). Она зачитывается пантеизмом Фихте, теориями «вторичного рождения» пифагорейцев и учениями Шеллинга. Фихте писал, что «земное существование человека понятно лишь как начало и дробь развития будущих ступеней духа...» (Фихте 1867: 463); Шопенгауэр в свою очередь высказался насчет реинкарнации:

«Миф о перевоплощении есть настолько самый содержательный, самый значительный, наиболее близкий к философской истине из всех мифов, когда-либо созданных, что я считаю его за *plus ultra* мифического выражения истины. Поэтому Пифагор и Платон почитали и применяли его; и народ, у которого этот миф имеет всеобщее распространение и оказывает решительное влияние на жизнь, должен именно поэтому считаться наиболее зрелым так же, как он есть и наиболее древний народ» (Лосский 1992: 11).

Если искать корни учения о переселении душ, то это уведет нас в глубокую древность и Востока (Упанишады, буддийские учения и др.), и Запада (Платон, Эмпедокл, Пифагор и др.), что не входит в рамки нашей работы и поэтому мы не будем углубляться в историю возникновения этого учения.

В рассказе По Морелла, хотя она жена повествователя, описывается как весьма странное существо: «И час за часом я сидел возле нее и внимал музыке ее голоса, пока его мелодия не начинала внушать страха – и на мою душу падала тень, и я бледнел и внутреннее содрогание от этих звуков, в которых было столь мало земного» (По 1995: 102). Из этого описания видно, что речь идет не об обычной женщине, в сознании

²¹⁸ Об этом см., например: Smith A. *Russian émigré poets as readers of Pushkin's texts // Montaging Pushkin in Russian Twentieth-Century Poetry*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006. 270-303.

своего мужа она становится все более и более отталкивающей: «Мне стали невыносимы прикосновения ее тонких полупрозрачных пальцев, ее тихая музыкальная речь, мягкий блеск ее печальных глаз» (Там же, 103). Под влиянием Мореллы главного героя тоже начинают волновать вопросы потустороннего, он говорит: «Представление о личности, которая исчезает – или не исчезает – со смертью, всегда меня жгуче интересовало» (Там же, 103).

Увлеченность Мореллы учениями о переселении душ раскрывается в ее предсмертных словах «я умираю, и все же я буду жить» (Там же, 104), а продолжила она свое земное существование тем, что произвела на свет девочку. Новорожденный ребенок развивался и рос с невообразимой быстротой и все больше походил на свою мать: «День за днем я находил в дочери новые черты сходства с матерью, скорбной и мертвой» (Там же, 105).

Самая большая странность произошла на крещении, когда отец, решив назвать дочь любимым именем, кроме имени матери, все-таки нарекает ее Мореллой. Произнесенное им имя словно потревожило духов прошлого, как будто явилось ключом для шкатулки, в которой хранятся самые сокровенные тайны. Выбор такого имени был не вполне логичным, ведь после этого отец задается вопросом: «Какой демон подстрекнул меня произнести тот звук <...>, какой злой дух заговорил из недр моей души, когда среди сумрачных приделов и в безмолвии ночи я шепнул священнослужителю эти три слога – Морелла?» (Там же, 106). Призвав именем свою мертвую жену, она губами дочери ответила: «Я здесь!» После произнесения этих слов девочка умирает.

Мистика происшедшего еще более усиливается сакральностью места, в котором они находятся, это католический храм – locus проведения обряда крещения.

Литературовед Джеральд Кеннеди (Gerald Kennedy) считает, что отец проклял дочь тем, что назвал ее Мореллой: «Рассказчик в “Морелле” начинает “ненавидеть” свою жену и чаёт ее смерти, он настолько в ужасе от ее физического жалкого состояния; она при смерти рождает дочку, которая абсолютно похожа на мать, и кажется, что рассказчик проклинает и девочку, извращенно назвав ее Мореллой»²¹⁹ (Кеннеди 1993: 119).

В конце рассказа гроб, в котором должна была поживать Морелла, оказался пустым, и в него отец кладет свою дочь.

Мотив Мореллы от По перекочевал в поэзию Бориса Поплавского. Влияние Аллана По на творчество Поплавского несомненно. А. Чагин отмечает: «Э. По был одним из наиболее близких Поплавскому писателей, отзвуки его произведений живут во многих стихотворениях поэта: кроме “Мореллы”, можно вспомнить “Рукопись, найденную в бутылке”, “Сияет осень и невероятно...” и др.» (Чагин 2008а: 667). Несмотря на то, что А. Чагин дважды подчеркивает эту связь, в дальнейшем он никак не обращается к тексту Э. По, который, на наш взгляд, является ключом к пониманию

²¹⁹ [В оригинале: «In “Morella”, the narrator comes to “abhor” his wife and yearn for her death, so repelled is he by her physical dissolution; with her last breath she delivers a daughter who is the very likeness of the mother, and in a reveling gesture the narrator seems to doom the girl as well by perversely naming her Morella»].

стихотворений Б. Поплавского «Морелла I, II». Мы попытаемся взглянуть на стихи «царства монпарнасского царевича»²²⁰ с другой стороны, с позиции их источника.

Тема переселения душ, которая составляет смысловое ядро рассказа Э. По, заведомо живо обсуждалась среди русских эмигрантов в Париже 1930-х годов, о чем свидетельствует и сборник под названием «Переселение душ»²²¹, напечатанный в 1936 году. Увлеченность Поплавского мистикой и потусторонним миром видна на протяжении всего сборника «Флаги», достаточно упомянуть такие стихотворения, как «Роза смерти» (без даты), «Лунный дирижабль» (1928), «Роза Грааля» (1929) и др.

Оба стихотворения («Морелла I» и «Морелла II») переполнены мотивами и символами любви и смерти, столь характерными для поэзии Поплавского. В записи от 22 марта 1929 года он отмечал:

«Любовь и смерть кажутся мне двумя основными моментами постижения чистого времени. Смерть, как тема всяческого расточения и исчезновения времени, ибо душа умирает постоянно, и каждый день нестерпимен в розоватом дыме, как последний день, но главное – умирание часов и минут, отблесков и освещений, запахов и ощущений безвозвратно. Смерть, как тема прохождения времени. Любовь же, как тема спасения времени для некоей качественной вечности, некоего чувства сохранения и безопасности своей жизни, наконец спасенной от исчезновения в руках любимого человека» (Поплавский 1938_a: 27).

В самом начале первого стихотворения поэт выстраивает оппозицию день : ночь и рисует образ Мореллы далеким, устремленным в звездное небо, в «созвездие Лиры». Ночь мыслится как некая волшебная и мистическая часть этого целого (пусть даже суток). Утро «маской медузы появилось над миром» и прервало этот магический период, «где со светом боролись мечты соловьев в камыше». А. Чагин отсюда выводит, что «Морелла – символ вечности и судьбы и одновременно (одно здесь следует из другого) символ творчества. Иными словами, и Судьба (Вечность), и Муза» (Чагин 2008_a: 668). Нам кажется, что этот мотив есть трансформация мотивов из рассказа По, ведь стержнем рассказа является этот переломный момент, когда Морелла умирает, но, все таки продолжает жить через дочь, а происходит это все вечером или ночью. Вот как показывает это Э. По: «Но однажды в осенний вечер, когда ветры уснули в небесах, Морелла подозвала меня к своей постели. Над всей землей висел прозрачный туман, мягкое сияние лежало на водах, и на пышную листву октябрьских лесов с вышины пала радуга» (По 1995: 103). Вспомним, что роковые слова повествователь шепнул священнослужителю «безмолвной ночью». Так что символ «маски медузы» однозначен, и символизирует замирание, то есть превращение в камень всего, что жило ночью, в том числе и саму Мореллу, ведь Борис Поплавский – поэт ночи. Тема поэта, поющего ночью, в русской поэзии восходит к Ф. Тютчеву (у Поплавского:

²²⁰ Так Бориса Поплавского назвал поэт-эмигрант Николай Оцуп в своем «Дневнике в стихах».

²²¹Сборник «Переселение душ» выпущен в Париже в 1936 году, в него вошли труды выдающихся мыслителей русской эмиграции: «Учение о переселении душ» С. Л. Франка; «Христианство и Штейнерианство» прот. С. Булгакова; «Учение о перевоплощении и проблема человека» Н. Бердяева; «Единство личности и проблема перевоплощения» В. В. Зеньковского; «Бессмертие, перевоплощение и воскресение» Б. П. Вышеславцева; «О воскресении мертвых» о. Г. Флоровского.

«Томился Тютчев в темноте ночной, / И Блок впотьмах вздыхал под одеялом. / И только я под яркою луной, / Жду, улыбаясь, деву из подвала» (ССТ1 2009: 126)), а в европейской поэзии нового времени С. Семенова выделяет еще два важных источника: «Ночные думы» (1742) английского поэта Э. Юнга и «Гимны к ночи» (1799) немецкого поэта и философа Новалиса²²².

Поэт постоянно сопоставляет свою Мореллу с черным орлом: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала», «Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах», «Ты, как нежная вечность, расправила черные перья» – это возможная переключка с «Вороном» Э. По, поэмой также пропитанной мистикой и основанной на мотиве мертвой возлюбленной – Леноры, поэмой, в которой ворон является своеобразным глашатаем из того мира²²³. Тем более, что ворон прилетает «in the bleak December», а в «Морелле II» Поплавского указывается, что происходит с природой и какое время года было в момент ее смерти: «тихо бабочка снега садилась вокруг на деревья», – значит явно это зима; более того, в конце «Мореллы II» упоминается, что «на дворе Рождество», а католики Рождество празднуют как раз в декабре²²⁴. В стихотворении «Ars Poétique» поэтом утверждается, что в кружении снега заключены жизнь и смерть («Кружится снег – и в этом жизнь и смерть» (ССТ1 2009: 436)).

Ленора и Лигейя – мотивы, взятые Поплавским из творчества Эдгара По, пришли, возможно, косвенным путем в поэзию Поплавского – через поэзию О. Мандельштама, который в стихотворении «Соломинка» (1916) наряду этими двумя мотивами упоминает и Серафиту, давшую толчок Поплавскому к написанию двух одноименных стихотворений 1930-го года («Серафита I», «Серафита II»), помещенных поэтом в сборник «Флаги»; также немаловажно, что они следуют друг за другом. Приведем стихотворение «Соломинка» О. Мандельштама:

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита.
В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь струится из гранита.

Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не соломинка в торжественном атласе
Вкушает медленный томительный покой.

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.

²²² Об этом см.: Семенова С.Г. *Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе*. М.: Советский писатель, 1989. С. 44.

²²³ См. и сноску № 95.

²²⁴ Рождество Поплавским здесь выбрано не случайно: одна причина та, о которой мы написали выше, а другая, несомненно, связана с мотивом рождения, в данном случае ребенка, которого, умирая, на свет произвела Морелла.

А та, соломинка — быть может, Саломея,
Убита жалостью и не вернется вновь!
(Мандельштам 2009: 95–96)

Стихотворение «Соломинка» помещено О. Мандельштамом в сборник стихов «Tristia», навеянный во многом идеями изгнанничества и внем видны связи с поэзией Овидия (См.: Ичин 2007: 38–45). В этом стихотворении мы видим даже прямой намек на произведения По и упоминание всех ключевых для них мотивов «Лигейя», «декабрь», «саркофаг» и проч.

Еще ближе к тексту рассказа По нас подводят стихи: «ты вошла, не спросясь, и отдернула с зеркала скатерть/ и увидела нежную девочку вечность в гробу», в которых обыгрывается сцена рождения Мореллой дочери.

Мотив зеркала, который появляется в «Морелле I» и который мы видим потом в «Морелле II», заключает в себе бóльшую символику, и отсылает нас прямо к тексту По. Морелла снимает скатерть с зеркала – мотив народного суеверия, согласно которому в доме усопшего обязательно должно быть закрыто зеркало, чтобы бродящая по дому душа, посмотрев в него, не увидела собственного отражения и не испугалась. Согласно мнению М. Абрамса: «Обращение к зеркалу для того, чтобы осветить природу того или иного искусства, продолжало быть любимым у эстетических теоретиков еще долго после Платона»²²⁵ (Абрамс 1971: 32) Поплавский переосмысляет этот мотив таким образом, что умершая, посмотрев в зеркало, все-таки видит отражение, но видит она «девочку-вечность в гробу». Иными словами, что ближе к тексту Э. По, она умерла, но продолжает жить в лице своей дочери, олицетворенной в стихотворении «Морелла I» в образе орленка: «твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет...».

Морелла, приняв в первом стихотворении образ «черного орла», играет с поэтом, его судьба подвластна ей: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, / Ты как будто считала мои краткосрочные годы», и он, как и муж Мореллы у По, жаждет смерти своей жены и освобождения: «Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого <...>» (По 1995: 103). Лирический субъект Поплавского вскрикивает: «О, Морелла, усни, как ужасны орлиные²²⁶ жизни». Мотив жемчуга в орлиных когтях является перенесенным мотивом из средневековых астрологических карт, в которых созвездие Лиры иногда представлено орлом, держащим в когтях сияющую звезду (об этом мотиве пойдет речь ниже).

Если в начале «маска медузы» связывалась с утром, то сейчас ей уподобляется сама Морелла: «Ты, как маска медузы, на белое время смотрела», и теперь она становится причиной печали и горя, мы читаем: «соловьи догорали, и фабрики выли вдали,/ только утренний поезд пронесся, грустя, за пределы,/ там, где мертвая

²²⁵ [В оригинале: «The recours to a mirror in order to illuminate the nature of one or another art continued to be a favorite with aesthetic theorists long after Plato»].

²²⁶ Мы цитируем стихи «Морелла I, II» по изданию 1931 года, а точнее, как видно из дарственной надписи, по экземпляру, подаренному Борисом Поплавским Вячеславу Иванову, в котором рукой внесена правка: зачеркнуто первоначальное «огромные» и написано «орлиные».

вечность покинула чары земли». В рассказе По, Морелла, умирая, обрекает героя на скорбь: «...твои дни будут днями печали, той печали, которая долговечней всех чувств, как кипарис нетленней всех деревьев. Ибо часы твоего счастья миновали, и цветы радости не распускаются дважды в одной жизни, как дважды в год распускались розы Пестума»(По 1995: 104).

Красота, вызывающая печаль, пронизанная чувством меланхолии, характерна почти для всей поэзии Бориса Поплавского. Она же является поэтическим кредо Эдгара По, о чем он в «Философии композиции» (The Philosophy of Composition, 1846) писал: «Что же касается Красоты как моей области, то мой следующий вопрос касался тона ее высшего проявления – и весь опыт показал, что этот тон – тон печали. Красота любого рода, в своем высшем развитии, неизменно побуждает чувствительную душу к слезам. Меланхолия, таким образом, является наиболее законным из всех поэтических тонов»²²⁷ (По 1956: 456).

Маска Медузы у Поплавского, как в мифологии Медуза Горгона, означает смерть всего живого, превращение живого вещества в косное, но К. Розенкранц одновременно относил Медузу к и формам «при помощи которых греки трансформировали ужасное как таковое в самую благородную красоту» (Розенкранц 2010: 179). Та же идея смерти, выраженная через превращение материи, присутствует в мотивах *снега* и *льда*, в них превращается текучая вода – дождь, море и др.

В поэзии Поплавского почти нет живой, телесной²²⁸ материи, все каменное/окаменелое/остывшее, в его стихах создаются такие образы: *ледяной вол, шофер-архангел, стеклянный мальчик, алюминиевый птенчик, оловянные розы, каменные цветы, каменные руки, железные лица* и т.д., либо люди, как у Гоголя, превращаются в чины, профессии: *капитан, кондуктор, чиновник, убийца, городской, богач, солдаты, моряки, скоморохи* и т.д. В одном из автоматических стихов – «Страшно было это рождение камня» – описывается процесс превращения всего живого в камень:

Страшно было это рождение камня –
На лету на вершине признанья
Нам являлось лицо бледно-синей Медузы
Рассвета
Было страшно следить за рождением
За окаменением цветов

²²⁷ [В оригинале: «Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation – and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetic tones»].

²²⁸ Проблема телесности, то есть превращения органической материи в неорганическую очень глубока, и это показал в своем романе «Чевенгур» А. Платонов, в котором деградация человека является естественным ответом на прогресс цивилизации: «Режет... – объяснил красноармеец и сжал зубы, чтобы закрыть глаза. Но глаза не закрывались, а выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал. В его умерших глазах явственно прошли отражения облачного неба – как будто природа возвратилась в человека после мешавшей ей встречной жизни, и красноармеец, чтобы не мучиться, приспособился к ней смертью» (Платонов 2011: 76–77).

За каменной ленью
Античных голов
Склоненных над теплою Летою
Все мы умерли здесь
Мы влюбленные в жизнь
Раздували лазурное пламя
Лазурных весенних
Ночных подземелий.
Как странно, как глухо
О, этот рассвет –
Как ангел смерти!
(ССТ1 2009: 339)

Те же мотивы находим и во многих других стихотворениях разного периода: «Над бедностью земли расшитое узором» (1922), «В венке из воска» (1924), «Превращение в камень» (без даты), «Допотопный литературный ад» (без даты), «Римское утро» (1928), «Темен воздух. В небе розы реют» (1931), «Вечер сияет. Прошли дожди» (1931) и др. Образ Каменного гостя берется Поплавским в качестве символа «духовной смерти», наступающей вследствие измены «духовной муке»: «Литературная халтура всех аспектов, всякая уступка публике есть измена духовной муке, расплата за которую – окаменение и каббалистическая смерть» (ССТ3 2009: 101). Категории хаоса, характерные для поэзии Поплавского, к которым относятся окаменелость, неподвижность, тьма, виртуальность и др., характерны для ригведской традиции, где указанные характеристики являются атрибутами демона хаоса – Вритры²²⁹.

Мотив превращения в мертвую материю восходит к ветхозаветной притче о жене Лота, превратившейся в соляной столб, он также находит отражение в поэзии Поплавского («Пускай в дыму закроет пасть до срока / Литературный допотопный ад! / Супруга Лота, не гляди назад, / Не смей трещать, певучая сорока» (ССТ1 2009: 95).

В стихотворении «Морелла II», мы видим, что она уподобляется Эвридике, так как ее голос замолкает на «ином берегу», а ее возлюбленный, видимо, остается на берегу живых. Скрытый намек на Эвридику, возможно, кроется и в символе дважды упомянутой «маски медузы», если учесть, что медуза изображается со змеями на голове, а Эвридика, согласно одному варианту мифа, умирает после того, как ее ужалила змея. Лирический субъект смерть Мореллы воспринимает как естественный шаг, хотя он очень удручен, это видно в стихах: «там, где солнце приковано страшною черною цепью, / чтоб ходило по кругу, и ангел стоит на часах» (ССТ1 2009: 222-223). Солнце, которое постоянно движется по одной траектории без перемен, и мотив ангела на часах, напоминающего неотвратимое вращение часовой стрелки, гениально показывают беспощадность крепко устроенного миропорядка и невозможность

²²⁹ Ср.: «Вритра символизирует тьму, косность, неподвижность и вместе с тем – виртуальность, аморфность, неопределенность короче говоря – Хаос» (Элиаде 1998: 144). О влиянии ригведской традиции на поэзию Бориса Поплавского свидетельствуют многочисленные мотивы и стихотворения («Танец Индры» и др.), а о мотиве «гун» в «Мрактате о гуне» см.: Ичин 2013.

человека вырваться из этого заколдованного круга, в котором царит «грозный гений тленья»²³⁰ – время. На миф об Орфее и Эвридике указывает и многозначный символ лиры, представленный в начале первого стихотворения созвездием Лиры²³¹.

Миф об Орфее и Эвридике Поплавским порой трансформируется, и лирический субъект, в лице Орфея, оказывается в потустороннем мире, по ту сторону реки Стикс. Такую трансформацию мифа находим в недатированном стихотворении «Ектенья»:

Про девушку, которую мы любим,
Но все ж не в силах, слабую, спасти,
Про ангела, которого мы губим,
Но от себя не силах отпустить.
.....
Над нами ночь. Прощай, заря востока!
Нас музыка, как грязная вода,
Несет, ввергая на порогах рока
В подводным мир Гекаты навсегда.
(ССТ1 2009: 249)

Если А. Белый в сборнике «Золото в лазури» (1904) прославлял солнечный диск («Солнца контур старинный, / золотой, огневой, / апельсиновый и винный / над червонной рекой» (Белый 1994_а: 41)), то мотив Солнца, закованного в кандалы, который появляется в поэзии Поплавского, скорее всего перекликается с футуристической пьесой «Победа над солнцем» (1913), где Солнце низвергается с небесного трона и заключается в бетонный дом («Солнце ты страсти рожало / И жгло воспаленнымъ лучемъ / Здернемъ пыльнымъ покрываломъ / Заколотимъ въ бетонный домъ!» (Крученых 1913: 5)). Но футуристы посягают и на Луну – сначала Томмазо Маринетти (Tommaso Marinetti) в 1911-ом году выпускает манифест «Убьем лунный свет» (*Uccidiamo il chiaro di luna!*), а потом и русские будетляне – братья Бурлюки, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц и В. Хлебников – последуют этому примеру и осенью 1913-го года выпустят сборник стихов, прозы, статей, рисунков и фотографий «Дохлая луна». У Поплавского Луна все время остается важнейшим мотивом поэтики и планетой, влияющей на настроение и поведение лирического субъекта, что подтверждает влияние «Фауста» на его поэзию.

Тяжесть обстановки усиливается черным цветом, всегда сопутствующим упоминаниям о Морелле: черный орел, черные дети, черная цепь, черный штандарт, черные волны, мятели²³². И в других стихотворениях того же сборника с черным цветом сочетаются такие слова, как мир, птицы, зонтик, вода и др. Возможно, видение лирическим субъектом мира таким черным имеет и более простое объяснение, ведь

²³⁰ Выражение «грозный гений тленья» взято нами из стихотворения К. Фофанова «Старые часы».

²³¹ О мотиве Орфея в творчестве Бориса Поплавского см.: Чагин 2008_б; Кочеткова 2010.

²³² В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона про мятель, между прочим, читаем: «черный м. носили монахи и светские лица во время траура» (ЭСБЕ: 425).

Н. Берберова, вспоминая Б. Поплавского, писала: «Я впервые увидела глаза Поплавского на фотографии <...>, в жизни он никогда не снимал черных очков, так что взгляда у него не было» (Берберова 1972: 315). И. Одоевцева даже с некой иронией вспоминала о его черных очках: «Его черные очки, впрочем, были иногда и полезны. В метро и в автобусах, даже в час наплыва, для него всегда находилось сидячее место: уступи место слепенькому» (Одоевцева 1993: 71).

Чернота характерна и для рассказа Э. По. Сначала упоминаются «черные плиты» их семейного склепа, а потом, когда умирает Морелла-девочка, для рассказчика все вокруг поглощается мраком, он как будто переселяется в мир теней: «... Я не замечал времени, не ведал, где я, и звезды моей судьбы исчезли с небес, и над землей сомкнулся мрак, и жители ее скользили мимо меня, как неясные тени, и среди них всех я видел только – Мореллу» (По 1995: 106). Мрачная обстановка в стихотворениях Поплавского сильно напоминает тот мрак, о котором говорит Лотреамон, вводя читателя в «Песни Мальдорора»: «<...> ты в полной мере усладишь свое обоняние кровавыми ее [ненависти – Н. М.] испарениями, разлитыми в бархатном мраке» (Лотреамон 1998: 84).

После смерти тело Мореллы остается в гробу, но ее душа, так же именуемая лирическим субъектом Мореллой, улетает. На это намекает, во-первых, строка: «Ты, как черный штандарт, развевалась на самом краю», а дальше идут строки, на наш взгляд, подтверждающие, что речь идет, о душе: «Ты как жизнь возвращалась, как свет, улетающий в бездну,/ ты вступала на воздух и тихо сквозь воздух ушла,/ а навстречу слетали огромные снежные звезды,/ окружали Тебя, целовали Тебя без числа». Уподобление души флагу мы находим в стихотворении «Флаги» того же сборника: «Первым блещет флаг над горизонтом /<...> как душа, что покидает тело...» (Поплавский 1931: 47). Абсолютно ясно, что перед нами древнее представление многих народов о том, как душа умершего превращается в звезду и занимает свое место на небе, в определенном созвездии, тогда как мы видели в начале, что глаза Мореллы были обращены к созвездию Лиры. Подтверждение находим в последней строфе: «Где Ты, светлая, где? О, в каком снеговом одеянье/ нас застанет с Тобой Воскресения мертвых труба?», где снежная белизна является метафорой звезды или даже Млечного пути. Интересно и то, что самой верхней звездой Большого Летнего Треугольника является звезда Вега, одновременно являющаяся и ярчайшей звездой северного созвездия Лиры; название Вега переводится с арабского как «падающий орел или коршун»²³³, поэтому в некоторых средневековых атласах созвездие Лиры и представлялось авторами²³⁴ в виде орла (а об орле, как самой частой метафоре для обозначения Мореллы мы упомянули выше).

Идею об обитании душ в сонмище звезд выдвигал еще Платон в Тимее; развивая теорию о начале души, он писал: «... Всю эту новую смесь он [демиург] разделил на число душ, равное числу звезд, и распределил их по одной на каждую звезду. <...> тот, кто проживет отмеренный ему срок должным образом, возвратится в обитель соименной ему звезды и будет вести блаженную, обычную для него жизнь, а

²³³ Об этом см., например: Сурдин В. *Большая энциклопедия астрономии*. М.: Эксмо, 2012. С. 196.

²³⁴ Такое представление созвездия Лиры в виде орла находим в атласах Яна Гевелия (Johannes Hevel) (1690), Иоганн Элерт Боде (Johann Elert Bode) (Берлин, 1801) и др. – См.: Илл. №9.

тот, кто этого не сумеет, во втором рождении сменит свою природу на женскую» (Платон 1994: 444–445).

Мы видели, что в рассказе Э. По «обрядовым» местом, где происходит мистическое пробуждение Мореллы в десятилетней девочке, является католический храм, в «Морелле II» Поплавского мимолетно упоминается собор: «но метели врывались и звезды носились в соборе».

Труба, обозначенная в последней строфе, символизирует апокалиптический конец, единственную надежду на новое свидание, «воскресение мертвых» и отмену всех временных категорий²³⁵, то есть пору, в которую и «солнце приковано страшную черную цепью, / чтоб ходило по кругу...» и все другое уже не будут иметь значения, ибо, как написано в Откровении Ионанна Богослова: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» (Откр. 10:5,6). Апокалиптическое видение будущего и ощущение конца света характеризует литературу модернизма, особенно поэзию: «Даже и до 1914 года в поэзии господствует “ощущение конца”. Выражение *fin de siècle* значительно не только в хронологическом смысле. И хотя оно было связано с самобытным модернизмом, когда речь идет о поэзии, мысль о проходящем всегда сильнее выражена, чем мысль о том, что должно наступить»²³⁶ (Хоуг 1976: 316–317). Говоря языком М. Аксенова, в поэзии Поплавского можно говорить о категории вневременного бытия в себе²³⁷.

О вере в бессмертие души говорит и много раз упомянутое слово *вечность* в сочетании с другими словами, как, например, «девочка-вечность».

Стихотворение «Морелла II» заканчивается довольно эффектными строками: «Спит усталая жизнь над гаданьем, / и из зеркала в мир чернокрылая сходит судьба». Зеркало здесь, как и в первом стихотворении, наделено весьма мистическими функциями. Мы видим, что оно не просто отражает образ, а показывает какую-то другую сторону человека или предмета. Оно фиксирует не настоящий момент, а будущий. Если в прошлом стихотворении Морелла, сняв с зеркала скатерть увидела «нежную девочку-вечность в гробу», ее вторую ипостась, иными словами ту, которая пришла ей на смену, то сейчас эта «чернокрылая судьба», сходящая в мир, представляет собой ипостась того же самого мира или то, что грядет.

Если в стихотворении «Морелла I» перед нами предстает магический момент перехода из ночи в день, когда «привиденье рассвета уже появилось в кустах», с дополнительным подчеркиванием факта, что это именно привиденье рассвета, чем усиливается призрачность обстановки, и затем происходит кульминация, когда «утро маской медузы уже появлялось над миром», то в «Морелле II» перед нами ночь, причем не обыкновенная ночь, а очень тягостная, вокруг все мертво: «как серебряный сокол,

²³⁵ Проблема времени особенно была выражена в искусстве сюрреализма, где на картинах Сальвадора Дали, к примеру, это показано с помощью сломанных или таящих настенных часов.

²³⁶ [В оригинале: «Yet even before 1914 the dominant attitude in poetry is the ‘sense of an ending’. The notion of the *fin de siècle* has a more than chronological significance; and though it was linked with a self-conscious modernity, as far as poetry is concerned the awareness of what is passing is far more acute than the awareness of what is to come»].

²³⁷ Об этом см.: Аксенов 2011: 56.

луна пролетела на север,/ спало мертвое время в открытом железном гробу» (ССТ1 2009: 222).

Пространственно-временные рамки и у Э. По, и у Поплавского довольно условны. Мы не знаем, когда точно происходят описываемые события, авторы задают лишь магические ориентиры, такие как ночь, рассвет и др., которые способствуют описанию ситуации, а не конкретного времени. Скучный земной топос (кусты, фабрики и проч. у Поплавского) нам ничего не говорит касательно конкретного локуса, в котором находится лирический субъект. У По это дом, купель и склеп, также самые сакральные пункты.

В «Морелле II» поэт нам сообщает, что они смотрят на море с какого-то замка: «молча в лунную бурю мы с замка на море смотрели,/ снизу черные волны шумели про доблесть Твою» – мотивы морского прибоя, воющего ветра, лунного света, явно намекают на обстановку рассказа По, у него мы читаем: «Ветры шептали мне в уши только один звук, и рокот моря повторял вовек – Морелла» (По 1995: 106). Но тут, вероятно, вплетены Поплавским мотивы и другого рассказа Эдгара По – «Падение дома Ашеров» (The Fall of the House of Usher, 1839). В стихотворении 1925-го года «Сияет осень, и невероятно» находим упоминание рассказа Э. А. По («Не удержать печаль в ее паденье, / Эшеров синий и ползучий дом. / Пронзителен восторг осенних бдений, / Пронзителен присест в совсем простом» (ССТ1 2009: 113)), или в автоматическом стихотворении «Перекрестный ветер, вечер синий и тревожный» («Боже мой как медленно в озеро / Падает Ушеров дом / Как беззвучно бьется сердце Моцарта» (ССТ1 2009: 340)).

Рассказ «Падение дома Ашеров» переполнен элементами готического романа, одним из которых является замок – действие происходит в замке Ашеров. Из рассказа По очень четко можно выделить ключевые для «Мореллы II» моменты: Родерик Ашер решает не похоронить свою сестру Мэдилейн сразу, а сначала кладет ее в гроб и относит в погреб, о котором мы через рассказчика узнаем, что «в давние феодальные времена подвал этот, по-видимому, служил темницей <...>. Так же защищена была от огня и массивная железная дверь. Непомерно тяжелая, она повернулась на петлях с громким, пронзительным скрежетом» (По 1995: 94) – данные строки перекликаются с мотивом «железного гроба» из стихотворения «Морелла II». Вышеупомянутые стихи: «молча в лунную бурю мы с замка на море смотрели, / снизу черные волны шумели про доблесть Твою, / ветер рвался из жизни и лунные выли свирели, / <...> ты, как жизнь возвращалась, как свет улетающий в бездну...» тоже перекликаются с картиной из рассказа По, когда рассказчик и Родерик Ашер смотрят через открытое окно замка: «... Снизу и эти огромные массы взбаламученных водяных паров, и все, что окружало нас на земле, светилось в призрачном сиянии, которое испускала слабая, но явственно различимая дымка, нависшая надо всем и окутавшая замок» (Там же, 96).

Здесь очень важно вспомнить мотив Медузы, появляющийся в «Фаусте» Гете, связанной с мотивом мертвой возлюбленной, которая мерещится Фаусту:

Фауст
Взгляни на край бугра.
Мефисто, видишь, там у края
Тень одинокая такая?

Она по воздуху скользит,
Земли ногой не задевая.
У девушки несчастный вид
И, как у Гретхен, облик кроткий,
А на ногах ее — колодки.

М е ф и с т о ф е л ь
Зачем смотреть на тот курган?
Ведь это призрак, истукан
Из тех видений и иллюзий,
Вблизи которых стынет кровь.
Пожалуйста, не прекословь.
Небось ты слышал о Медузе?²³⁸
(Гете 1969: 189)

Анализируя данный диалог между Фаустом и Мефистофелем, Марио Прац (Mario Praz) замечает, что «губами Фауста говорит весь романтизм» (Прац 1974: 42). Рассмотрев все ключевые мотивы стихотворений «Морелла I» и «Морелла II»: мотив мертвой возлюбленной, ее призрачность, мотив зеркала, сакральность обстановки и проч., а также, принимая во внимание источник данного мотива, восходящего к Эдгару По, мы можем с уверенностью сказать, что на поэтическое творчество Поплавского поэта романтизма оказала значительное влияние, тем более, что философию самого важного теоретика романтизма – Шеллинга – Поплавский внимательно изучал. Сам мотив зеркала, ссылаясь на слова З. Минц, можно назвать одним из звеньев, связывающих русскую литературу начала XX века с романтизмом: «В текстах “декадентских” зеркало выступает как “таинственный предмет”, включенный в сюжетный пласт произведения. Сам же сюжет строится по устоявшимся романтическим нормам» (Минц 2004: 129).

Сюрреалистические, гротескные мотивы (*маска Медузы; улыбка мертвых дев; усаты духи; антропофаги; хвостаты черт; лунатики; домовые; летучие собаки; стрекозы-люди; моркови, встающие на дыбы; зубастые растения; розовые змеи; ангел с галуном; саламандры; ундины; эльфы; гномы*²³⁹; *женщины с рыбьей чешуей; говорящий гроб; виселица с ртом открытым трапа; в смокингах кинжалы; танцующие яды; странствующие болезни; жена-душа; Вий и др.*)²⁴⁰ также связывают поэтические

²³⁸ Перевод Бориса Пастернака.

²³⁹ Эльфы, гномы, бесы и другие демонические существа разного уровня народной мифологии и легенд являлись частыми мотивами в литературе русского символизма у В. Брюсова, А. Белого, Ф. Сологуба и др.

²⁴⁰ Если обратиться к теориям психоанализа, царившего в это время, все демонические существа и духи, с которыми человек «имеет дело», являются проекциями внутреннего его состояния. З. Фрейд об этом писал: «Духи и демоны <...> представляют собой не что иное, как проекцию его чувств [человека – Н. М.]; объекты привязанностей своих аффектов он превращает в лиц, населяет ими мир и снова находит вне себя свои внутренние душевные процессы» (Фрейд 2005: 151).

образы Бориса Поплавского с поэтикой романтизма²⁴¹, где, по мнению М. Бахтина, уже в предромантизме и раннем романтизме гротеск коренным образом переосмысливается и «<...> становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далекой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков (хотя кое-какие элементы этого последнего и остаются в нем)» (Бахтин 1990: 44), в то время как «Поздний романтизм вовсе не чуждался изображения конкретной действительности, но обычно для него это “низкая” действительность, противостоящая мечте и идеалу. Отсюда гротеск в качестве средства ее изображения» (Гинзбург 1997: 294). Наряду с гротеском²⁴², в поэтике сюрреализма вполне применима и бахтиновская концепция «разъятого тела»²⁴³, как основной модели приемов карнавализации. Лирический герой Бориса Поплавского становится участником всех этих карнавальных игрищ, как например в стихотворении «Возвращение в ад» (1925), где после описания вполне босховской обстановки (что сближает поэтический мир Б. Поплавского с поэзией Н. Заболоцкого²⁴⁴), в последней строфе лирический субъект нам сообщает, что он, увидев все это, держится за живот и смеется:

<...> И красный зрак пылает дочки вод,
Как месяц полный над железнодорожной катастрофой,
И я, держась от смеха за живот,
Ей на ухо нашептываю строфы.
(Поплавский 1965: 37)

К художественной манере Иеронима Босха (Jheronimus Bosch) Поплавского приближают странные сочетания двух совершенно разных образа: *ребенок-смерть; пифон-тайфун; кошка-смерть; шофер-архангел; дирижабль-чудак; девы-акулы; красавцы-черти; луна-лентяй; любовь-осленок; волк-пастушка* и т.д., которые расползаются по полотнам Босха (Ср. его картины «Сад земных наслаждений», «Страшный суд» и др.). Однако, несмотря на реальные источники многих метафорических и аллегорических образов Поплавского, можно говорить о довольно уникальном идиостиле²⁴⁵ данного поэта, по поводу которого М. Цетлин заметил:

²⁴¹ И не только романтизма, так как демонизм в литературе имеет очень долгую традицию (об. этом см., например: Поповић Т. Један осврт на књижевни демонизам. // *Књижевна историја*, Београд, 2009. С. 383-394; Вайскопф М. Недуги и враги рода человеческого // *Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма*. М.: НЛО, 2012. С. 426-478. и др.), но, начиная с романтизма и эстетических взглядов Шеллинга, эта тема получает новую трактовку.

²⁴² О гротеске в поэтике сюрреализма см.: ЭСС 2007: 135-136.

²⁴³ Термин «разъятое тело» М. М. Бахтин использует в тексте «Франсуа Рабле и история реализма» (1940), для описания широкого феномена членения тела в культуре, который входит и в литературную традицию, а впоследствии это станет одной из основ для определения Бахтиным карнавализации в литературе.

²⁴⁴ Некоторые исследователи (С. Карлинский, А. Чагин) говорят о Б. Поплавском, Н. Заболоцком и Т. Чурилине, как о трех русских сюрреалистических поэтах, мы в данном месте не будем рассматривать этот вопрос, просто указываем на типологическое сходство между поэзией двух авторов.

²⁴⁵ Идиостиль мы понимаем как эстетику художественного языка (письма) поэта, который по многим признакам стоял особняком на литературной карте того времени.

«Своеобразно возникают, окрашиваются и сплетаются образы. И из всего этого, из этой бедной бутафории, почти что из ничего создается очень “декадентская” и очень оригинальная поэзия» (Поплавский 1993: 180).

В организации «фабулы» стихотворения «Возвращение в ад» Б. Поплавского Л. Флейшман видит влияние законов поэтики Бориса Пастернака: «раздробление “целого” на “части”, педализация внутренней несовместимости этих “частей”, текст строится на основе поливариантного комбинирования разрозненных компонентов, обнажения свободной множественности их валентности» (Флейшман 2005: 220). Описанный Флейшманом прием разрозненности, фрагментарности²⁴⁶ наблюдается и на внешней форме стихотворения Б. Поплавского – незаконченность лирических форм, к примеру сонетов («Sonnet incompréhensible») и др.

Переворот эстетического сознания в эпоху романтизма, отмечает и В. Гюго в знаменитом «Предисловии к Кромвелю». По мнению Гюго именно искусство является неким философским камнем, имеющим возможность трансформировать эстетические категории и придавать им иную трактовку:

«Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности, и, с другой стороны, прекраснейшие на свете вещи, фальшиво и тенденциозно обработанные в произведении искусства, становятся нелепыми, смешными, убудочными, уродливыми» (Гюго 1956: 84).

С романтической традицией поэзию Бориса Поплавского роднит и мотив героя-путешественника, вечного жида (Агасфера). В его поэзии более раннего периода (примерно до 1930-х гг.) лирический субъект находится в постоянном движении²⁴⁷ – на корабле, на дирижабле, на машине, пешком и проч., улетает на луну, спускается в ад, отправляется в дальнее плавание и т.п. Поскольку движение лирического героя в стихах Бориса Поплавского чаще всего осуществляется с помощью корабля (морского либо воздушного), можем предположить и существование вагнеровского²⁴⁸

²⁴⁶ Ср.: «Фрагментарность и разного рода “бесформенные” структуры существовали и задолго до постмодернизма. Фрагментарность стала характерным элементом поэтики барокко (см., например, произведения Бальтазара Грасиана), а в романтизме она не только стала необходимым элементом новой эстетики, но и была концептуализирована (прежде всего братьями Фридрихом и Августом Шлегелями и Новалисом; ранее на эти темы размышлял Фридрих Шиллер, который в строгом смысле слова романтиком не был). Позднее фрагментарность получает широкое развитие в модернизме, в том числе и в русском (достаточно вспомнить о поэтике В. Розанова, В. Шкловского, чуть позднее – Д. Хармса)» (Липовецкий 2008: 18).

²⁴⁷ Г. М. Маматов в статье «Мотив пути в сборнике Бориса Поплавского “Снежный час”» выделяет два типа пути: духовный и физический (Об этом см.: Маматов 2018: 51–62).

²⁴⁸ Легенда о проклятом капитане Филиппе Ван дер Деккене на много старше оперной обработки Рихарда Вагнера (Richard Wagner), но она получила широкую известность благодаря его либретто к романтической опере «Летучий Голландец» (Der Fliegende Holländer) (1843), данный вагнеровский сюжет очень ценил Бодлер, о чем свидетельствуют его многочисленные тексты.

подтекста: блуждающего Летучего Голландца²⁴⁹. С другой стороны, с романтической традицией поэта роднит и увлеченность мистикой²⁵⁰, так как многие романтики были увлечены мистическими учениями, и идеями Я. Беме, Дж. Пордеджа и маркиза Л. К. де Сен-Мартена²⁵¹, среди них было немало масонов, а Поплавский, как известно, был сильно увлечен мистическими и теософскими учениями, на его рабочем столе стояла фотография Е. Блаватской, родственницы его матери. Поэтому из современников ему ближе всех оказались символисты со своей мистикой, а из русских поэтов, его современников, наверное, сильнейшее влияние в плане прорыва мистики в стихи Поплавского имел А. Белый²⁵², с которым он встречался в Берлине в 1922 году.

²⁴⁹ Подтекст Летучего Голландца в поэзии Бориса Поплавского отдельно проанализируем в главе «В поисках утраченной родины».

²⁵⁰ См. например: Токарев 2011г: 484–502.

²⁵¹ Об. этом см.: Вайскопф М. Распавшийся брак, или утраченное праединство: теософская космогония // Влюбленный демиург. Метафизика русского романтизма. М.: НЛО, 2012. С. 68–72.

²⁵² Эта тема частично раскрыта в диссертации Романа С.Н. Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б.Ю. Поплавского (2007), где автором анализируются образ Христа и Вечной Женственности у обоих поэтов.

§ 2.4. ПОПЛАВСКИЙ ФУТУРИСТ ИЛИ «ДАДА-ПОПЛЫВУНЧИК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ...»?!²⁵³

Один из частых вопросов, возникающих при размышлении о творчестве Бориса Поплавского, – это связь его поэзии с авангардистскими поэтиками (футуризм, то есть русским будетлянством, заумью, дадаизмом и проч.), которую можно наблюдать на сравнительно недолгом отрезке времени. Д. С. Токарев, рассматривая схожесть творческих и жизненных путей Б. Поплавского и Д. Хармса (Ювачева), пишет:

«Оба прошли через этап отрицания авторитетов, причем протест их был направлен не в последнюю очередь против собственных родителей, демонстрировавших откровенное непонимание и даже неприятие художественных экспериментов сыновей. Футуризм, которому оба отдали дань, был одной из форм протеста против “литературы отцов”, однако довольно быстро эволюционировал в сторону менее радикальной, но более глубокой поэтики, имеющей основы в метафизике, оккультизме, религиозной мысли и ставящей пред собой уже не столько формальные, сколько содержательные задачи. Естественным образом отход от футуризма у Хармса и в еще большей степени у Поплавского проходил под знаком возрождения интереса к символизму и его пониманию искусства как теургической деятельности» (Токарев 2011_а: 328).

В Харьковском альманахе «Радио» подросток Борис Поплавский печатает свое первое стихотворение («Герберту Уэльсу») вместе с В. Маяковским, В. Баяном и М. Калмыковой. По мнению А. Чагина, Поплавский здесь выступил «как ученик русских футуристов, В. Маяковского в первую очередь» (Чагин 2008_б: 139). В определенных местах заметны прямые заимствования из стихов Маяковского, например, как в стихотворении «Вечерний благовест» (без даты) («Мне хочется простого как мычання, / И надоело мне метаться, исступленному, / От инея свинцового молчання / К уайльддовской истерике влюбленности» (ССТ1 2009: 421)). Но всего пару лет спустя в стихотворениях типа «Возвращение в ад», перед нами предстает уже совсем иной поэт – «здесь ничего уже не осталось от Поплавского – автора “Герберту Уэльсу” с его гиперболизмом, богоборческой образностью и “маяковскими” интонациями» (Чагин 2008_б: 144).

²⁵³ Выражение взято нами из вступительной статьи («Бог патриархов и Борис Поплавский») Д. Пименова к книге *Борис Поплавский Дадафония: Неизвестные стихотворения 1924–1927*. М.: Гилея, 1999. С. 7.

Поплавского, судя по его отзывам в разных текстах, не устраивают ни авангардные приемы русских художников-абстракционистов, таких как Малевич, Кандинский²⁵⁴ и др.

Для создания какой-либо периодизации²⁵⁵ творчества Бориса Поплавского следует взглянуть на вопрос, когда он «сформировался» как поэт. Этот вопрос, при всей недостаточной изученности его творчества, уже является неким яблоком раздора среди исследователей. А. И. Чагин считает, что перелом в сознании поэта наметился уже в Константинополе в начале 1920-го года: «Именно здесь в нем начался тот глубокий духовный переворот, который привел в дальнейшем к появлению трагического поэта, прозаика, философа Бориса Поплавского» (Там же, 141), Н.

²⁵⁴ «А у Кандинского только абстрактные формы (расположенные в лирическом беспорядке), в виде разных проволок, пауков, огурцов, дынь и т.д. Никакого обоснования – где я хочу – там и мазну, захочу красным – ляпну красным, захочу белым и т.д.» (ССТЗ 2009: 15).

²⁵⁵ Сам Поплавский в 1930-е гг. составил некий план публикации и периодизации его книг:

«Проектируемые мною книги

1. Первые стихи (от 1922 до 1924 примерно до начала “русского дадаизма”)
2. Дирижабль (от 1925 до 1926 до конца, Рус. дада. Сюда также относятся и “адские” поэмы и часть стихов, написанных в 1927 году)
3. Флаги (от середины 1927 до 1930 года, включая детские стихи, к которым нужно быть очень строгим)
4. Сюрреалистические автоматические стихи (1930–1933? Причем я совершенно не знаю, как в них разобраться)
5. Снежный день (1931 год стихи до Солнечной музыки воды)
6. Домой с небес и Над солнечной музыкой воды (это стихи после Флагов, от которых сейчас так несправедливо больно)» (Цит. по: Поплавский 2013: 107).

И дальше С. Кудрявцев обнаруживает среди черновых записей более подробный разбор текстов:

1. «“Борис Поплавский В венке из воска Стихи Посвящается Ольге Коган Владимиру Свешникову Борису Божневу Париж – Берлин 1922-1924 1925 годы”.
2. “Борис Поплавский Дирижабль неизвестного направления Вторая книга стихов Посвящается Александру Гингеру Анне Присмановой Илье Здневичу Париж 1925–1926”.
3. “Борис Поплавский Орфей в аду 3 книга стихов Посвящается Моисею Блюму Абраму Минчину Сергею Ромову Париж 1927”.
4. “Борис Поплавский Флаги Четвертая книга стихов Посвящается Татьяне Шапиро Париж 1928–1929”.
5. “Борис Поплавский Снежный день Пятая книга стихов Посвящается Борису Заковичу Париж 1930”.
6. “Борис Поплавский Автоматические стихи Посвящается Дине Шрайбман Николаю Татищеву Париж 1931”» (Там же, 107–108).

Татищев придерживается мнения, что ключевым моментом для формирования его поэтического сознания являются 1920-ые²⁵⁶ годы и дух католического Парижа, С. Карлинский значительно смещает эту границу и называет 1927²⁵⁷ год, моментом настоящего дебюта поэта, а В. Казак, в свою очередь, предлагает 1928²⁵⁸ год в качестве начала литературного пути Бориса Поплавского. Мы на этот вопрос отвечать не будем, так как, на наш взгляд, творческий путь Бориса Поплавского прерван слишком рано, чтобы говорить о завершенности его художественных исканий²⁵⁹, а если говорить о переломном моменте, следует учитывать все события, происходившие в обществе того времени, начиная с Первой мировой войны, после которой с каждым годом напряженность только увеличивалась. Многочисленные покушения на высокопоставленных лиц, мятежи, Первая мировая война, падение царизма, смерти, аресты, репрессии, убийства и ссылки русской интеллигенции и т.д., – все это каким-то образом сказалось на мировоззрении целого поколения людей, о чем находим многочисленные свидетельства в стихах Поплавского, в его прозе и дневниках.

Поплавскому, «творчески слишком непоседливому, – как замечает Г. Адамович, – и в даровитости своей слишком расточительному, чтобы какую либо дисциплину принять» (Адамович 1963: 80), всегда были тесны каноны только одной поэтики, поэтому его творчество стоит рассматривать как некую собирающую линзу, вобравшую в себе влияния с разных сторон, но позволившую остаться, вопреки всему, достаточно самобытным, «неподкупным» поэтом. В конце романа «Домой с небес» Олег размышляет:

«Так, так надо, и ты из их числа, из числа заживо замурованных. С разных сторон неба две звезды горят над твоей одиночной камерой: звезда самоубийства и звезда подвижничества, – и это твоя дорога, дорога сильнейших, храбрейших мужей – Эпиктета, Рамона Люля, Мартинца де Паскали, всех этих ослепительных девственников неподкупности...» (ССТ2 2000: 429).

В недатированном стихотворении «О струнной сети нежность! О полон!» голос поэта сообщает, что Аполлон его впервые «ранил» до приезда в Париж («О струнной сети нежность! О полон! / Я молод был, и я пылал, как сено, / Когда впервые ранил Аполлон / Меня, увы, не над берегами Сены» (ССТ1 2009: 138)).

²⁵⁶ См.: Татищев Н. О Поплавском // Луи А. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 95.

²⁵⁷ См.: Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // *Freedom from violence and lies: Essays on Russian Poetry and Music by Simon Karlinsky*. Boston: Academic Studies Press, 2013. С. 222

²⁵⁸ См.: Казак В. *Лексикон русской литературы XX века*, М.: РИК «Культура», 1996. С.325.

²⁵⁹ Ю.К. Терапиано вспоминал: «Поплавский был весь еще в становлении (иначе и не могло быть в его возрасте), но еще не вполне нашел себя, он мучительно, с болью, с ненавистью, с любовью, бился на разрешением задачи: как писать, чем жить, с кем идти – с Богом или без Бога?» (Терапиано 1953: 113).

Заметим, что где-то с 1931 года в Поплавском происходит переворот²⁶⁰. Это видно по его дневникам. В 1931 году Борис Поплавский сильно влюбляется в Наталию Столярову и с тех пор все, что он изучал, что впитывал в себя, воплощается в жизнь: оживает мистика вокруг него, закаты и рассветы получают магическое значение, его возлюбленная становится Прекрасной Дамой, в дневнике единственные важные даты – это их встречи. Именно *встречей* называет поэт каждое их свидание (не намек ли это на мистические встречи с Софией Вл. Соловьева, к тому же эта тема возникает у Поплавского несколькими годами раньше в стихотворениях «Первое посещение» (1925) и «Второе посещение» (1926), что намекает на мистические соловьевские «Свидания...»), поэт становится намного эмоциональнее, чувствительнее – он нередко плачет на страницах своих дневников того времени.

Борис Поплавский прожил сравнительно недолгую жизнь (32 года), его творческий путь был еще короче, но, тем не менее, за это время он успел испытать на своем творчестве влияние почти всех литературных доктрин XIX и первых десятилетий XX века, от романтизма до поэтики абсурда, причем увлечение определенными поэтиками длилось сравнительно недолго (дадаизмом и заумью, к примеру). Прорыв зауми в поэтику Поплавского осуществлен прежде всего благодаря его дружбе со Ильей Зданевичем (Ильяздом) в 1920-е годы, как пишет К. Ичин: «В 1920-е годы Зданевич был для Поплавского не столько учителем, сколько единственным необходимым собеседником. Чувство преданности (но, увы, и предательства) витает над друзьями в 1930-е годы, когда Поплавский явно ищет другие творческие пути»²⁶¹ (Ичин 2013: 157). Но, как дальше пишет К. Ичин: «Недоразумения, обиды, сплетни, наконец-то, молчание Зданевича, привели к отходу Поплавского от зачинателей русского авангарда. Его творческий путь начинает обогащаться новыми европейскими дадаистскими и сюрреалистскими опытами <...>» (Там же, 170). Дадаистские (хотя у Поплавского это скорее лжедадаистские) приемы мы находим в таких стихотворениях (преимущественно 1925-го года), как «Коль колокол колчан чан этот круглый чан», «Лесничий лестницы небесной Ты не без», «Но можно ль набрежить над контрабасом», «Словопрение», «Mistique juive», «Art poétique-1», в которых не то, что нет определенного смысла, как в поэзии дадаистов, но в них заключена «Двусмысленная острота в словах» (ССТ1 2009: 155); даже в самых «заумных» стихотворениях, с осуществленной тяжелой фактурой²⁶², типа «Соутно умигано халохао» (1925?), «Орегон кентаомаро мао» (1925), «Панопликас усонатэо земба» (1925), «Песня первая» (без даты), «Песня вторая» (без даты), «Песня третья» (без даты), «Песня четвертая» (без даты), «Мрактат о гуне» (?), «Убивец бивень нечасовый бой» (1925-1927) и др., Поплавский не может разрушить и преодолеть

²⁶⁰ Д.В. Токарев в статье «“Вечная тема Рембо-Люцифера” в текстах Бориса Поплавского» отмечает что 1926-1927-ой год «переходный для его поэтики период, когда он еще не преодолел влияние футуризма с его повышенным вниманием к звуковой стороне стихотворения и его ритмике» (Токарев 2011в: 230).

²⁶¹ Л. Ливак считает, что окончательный выход Б. Поплавского из авангардистских течений приходится на 1928-ой год: «<...> выход Поплавского в эмигрантскую литературу (“на большую дорогу человеков” с “хрустальной дорожки на горе”) в начале 1928 г. является страничкой из эпилога русского парижского авангарда начального периода – эпилога, в котором можно говорить об отдельных лицах и событиях, но не в жизни “левого” искусства вообще» (Ливак 2014: 127).

²⁶² Термины «нежная фактура», «тяжелая фактура» и «тяжелая и грубая фактура» введены А. Крученых – Об. этом см.: Крученых А. *Фактура слова: Декларация*. Кн. 120-ая. М., 1923. С. 2.

формальные признаки стиха²⁶³ – форму, рифму и ритм («Почто мадам театрам нет конца / Кафе анатомический театр / И каждый рад от своего лица / Прошелестеть: “Офелия”, “Экватор”!» (Поплавский 1997: 29)), хотя мы в перечисленных стихотворениях находим и *антиреференциальный* (в котором отрицается конвенциональность десоссюрковского языкового знака) и *ареференциальный* (где новая заумная словоформа претендует на то, чтобы стать самостоятельным словом-вещью) тип заумно-дадаистских стихотворений²⁶⁴. Мы с уверенностью можем сказать, что к 1930-му году Поплавский совсем отверг все радикально левые литературные поэтики, о чем свидетельствует и прижизненный сборник «Флаги», в котором набор стихотворений осуществлен самим автором – в него он не включил ни одного заумного стихотворения. Даже в 1929-ом году в тексте-афише для бала «Бал Жюль Верна», написанном, несомненно, Б. Поплавским, возникает большинство сюрреалистических образов, которые встречаем в его стихотворениях второй половины 1920-х гг. – *оркестры, розовые реки, электрический скелет, Сократ в полосатых кальсонах, механическая женщина напрокат, Чарли Чаплин*²⁶⁵ и др. Своеобразная фабрика зауми у Поплавского называется «заумным магазином», как в стихотворении «Опалово луненье белых рук» («Опалово луненье белых рук / Открылось над заумным магазином» (Поплавский 1999: 34)).

Тот факт, что самое сильное влияние Зданевича на поэтику Поплавского приходится на период с 1921-го²⁶⁶ по 1925-ый год, так как на 1925-ый год был запланирован выпуск сборника стихов Поплавского «Грамофон на северном полюсе», сохранившийся в архиве Зданевича. Некоторые стихотворения этого сборника, как сообщает Р. Гейро, «написаны с использованием заумных или полузаумных слов, что явно свидетельствует о влиянии Зданевича на молодого поэта» (Поплавский 1997: 16). Учитывая, что в 1924-ом году появляется первый манифест сюрреализма, наверное, это время следует считать временем перемены литературных взглядов Поплавского, то есть поворот от крайне левого авангарда (дадаизма и зауми) к сюрреализму²⁶⁷. Новые литературные веяния не обошли и «учителя» Поплавского – Зданевича, о чем свидетельствует роман «Восхищение»²⁶⁸, который Ильязд, как утверждает Р. Гейро, начал писать в 1926-ом году. Влияние мифологии, библейских сюжетов, фрейдовских идей (*egos* и *tanatos*, прежде всего) почти полностью изменили лицо Ильязда-заумника; в одном из персонажей его романа, в герое Лаврентии, видны,

²⁶³ Согласно утверждению Н. Татищева, Поплавский был очень озабочен формой как токовой: «Можно подумать, что вопросы формы его совершенно не интересовали. Каждое его стихотворение кажется импровизацией. На самом деле, он иногда до сорока раз переписывал одно стихотворение – не исправляя отдельных слов или строк, но все сплошь, от начала до конца. Это для того, чтобы сохранить характер импровизации, чтобы все вылилось единым махом, без ретуши, которая в стихах так же заметна, как заплатки на реставрированных картинах» (Луи 2007: 109).

²⁶⁴ Данная классификация принадлежит Д. Ораич Толич – об этом см.: Ораич Толич Д. Заумь и дада // *Хлебников и авангард*. М.: Вест-Консалтинг, 2013. С. 31–52.

²⁶⁵ Текст на французском языке и в переводе на русский язык цитируется полностью Р. Гейро в – Поплавский 1997: 22–25.

²⁶⁶ Р. Гейро предполагает, что Поплавский и Зданевич могли встретиться уже в 1920–1921 гг. в Константинополе, где оба поэта ждали визы.

²⁶⁷ Ю.В. Зобнин, однако, уверенно утверждает, что дадаистский период Бориса Поплавского длился до 1927-го года.

²⁶⁸ Кстати скажем, что именно Поплавский написал рецензию о романе «Восхищение» Зданевича для журнала «Числа» (№ 2–3), называя его «своеобразнейшим» произведением молодой литературы.

по словам М. Йовановича, «черты “автобиографического” романтизма» (Зданевич 2018: 183). Эти моменты замечает и Борис Поплавский в своем отзыве о данном романе Зданевича, выделяя что «это совершенно особый мир, в который с первых строк романа попадает читатель» (ССТЗ 2009: 51).

Интересен факт, что сборник стихов «Дирижабль неизвестного направления», был выпущен Н. Татищевым в Париже в 1965-ом году, то есть спустя 30 лет после смерти Поплавского, что более или менее соответствует завещанию поэта, о чем Поплавский, по свидетельству Ю. Терапиано, оставил пометку на рукописи: «Опубликовать через 25 лет» (Терапиано 1998: 372). Приведенный факт затрагивает вопрос осознания самим Поплавским своей принадлежности (и желания принадлежать) к конкретным литературным течениям, так как 25 лет – это большой срок для любого литературного течения в XX веке и надеяться на такую долгую жизнь сюрреализма вряд ли имеет значение. Напомним, что в сборник «Дирижабль неизвестного направления» вошли стихотворения в основном написанные в 1925-1926-ом гг., поэтому мы в этом видим один из основных признаков поэтического искусства Бориса Поплавского – отправление поэтических текстов в будущее, своеобразный «сборник в бутылке»²⁶⁹. Юлия Матвеева образ «рукописи, найденной в бутылке» считает одной из главных метафор творчества Бориса Поплавского²⁷⁰. Сам поэт в статье «Среди сомнений и очевидностей» писал: «Искусство есть частное письмо, посылаемое наудачу неведомым друзьям и как бы протест против разлуки любящих в пространстве и времени. Потому-то так же мало настоящих читателей, как мало настоящих друзей» (ССТЗ 2009: 112). В сборнике «Дирижабль неизвестного направления» и частое обращение поэта ко мнимому второму лицу («другу»), или частая оппозиция лирический субъект («я») и кто-то другой («ты»), подчеркивает характер послания этих стихотворений (*Нет, мой друг. Знакомой уж дорогой / Так же страшно, так же тонок лед, / И никто не слышит кроме Бога, / Как грядущий день в снегах поет...* (Поплавский 1965: 10); *Спящий призрак, ведь я не умею / Разбудить Тебя, я Твой сон...* (Там же, 11) и т.д.).

Сюрреалистическая манера письма, согласно мнению некоторых исследователей, настолько была сильна у Поплавского, и, может быть, настолько затмила остальные авангардистские приемы, что Ю. Терапиано назвал его «первым и последним русским сюрреалистом» (Терапиано 1953: 114). Но все-таки нельзя забывать, что идеи Фрейда, лежащие в основе поэтики сюрреализма, также повлияли на другие, предваряющие сюрреализм, литературные и художественные течения. Режис Гейро считает, что интерес к работам Фрейда сближает поэтику заумников, членов группы «41°» (Зданевич, Крученых, Терентьев) с поэтикой сюрреализма²⁷¹.

С другой стороны, в поэзии Бориса Поплавского определенные поэтические традиции не развернулись до конца. Таким является дадаизм, так как в отличие от

²⁶⁹ И у других эмигрантских поэтов встречаем этот мотив. В стихотворении Довида Кнута «Бутылка въ океанъ» читаем: «Я эти торопливыя слова / Бросаю въ миръ – бутылкою – въ стихии / Бездоннаго людскаго равнодушья, / Бросаю, какъ бутылку въ океанъ, / Безмолвный крикъ, закупоренный крѣпко, / О гибели моей, моей и вашей. / Но донесетъ ли, и – когда, кому, / Въ какія, челоуѣческія, руки, / Волна судьбы непрочную бумажку / Съ непонятными и стертными словами <...>» (Числа №2–3: 20).

²⁷⁰ Об этом см.: РЗ:ПкД 2004: 32.

²⁷¹ См.: Гейро Р. Доклад Ильи Зданевича «Илиада» (Париж, 12 мая 1922 г.) // *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 520.

Для модернистских течений первых десятилетий XX века в Европе – футуризм (1909)²⁷⁴, дада (1916), сюрреализм (1924) и др. – характерной чертой был скандал, эпатаж, бунт (ознаменовавший ранее появление романтизма путем отрицания классических образцов и форм), а по мнению Н. Л. Сухачева «во многом и для многих их бунт был нацелен скорее на самоутверждение, чем на ниспровержение устоев – бунт стал самоцелью, способом выражения творческого “Я”» (Тцара 2018: 131), что отличается от позиции Бориса Поплавского, который был обращен не столько к публике, сколько был интроспективным типом поэта²⁷⁵. Такой прием интроспекции, покоя и сновидения²⁷⁶ (даже сновидения наяву) является характеристикой *аполлонийского* принципа, по определению Ницше, и из него вытекает творческое вдохновение – живопись и поэзия. Противоположным принципом в философии Ницше является *дионисийское* начало – похмелье, вызванное наркотическими средствами (опьянение). В поэзии Бориса Поплавского находим и то, и другое, хотя образ Аполлона (то есть аполлонийское начало) встречается чаще; в поэзии он скорее похож на каменную бабу, чем на бога-идола («В изумрудной ночной воде. / Спят прекрасные лица дев, / А в тени голубых колонн / Дремлет каменный Аполлон»²⁷⁷ (ССТ1 2009: 186)); «Металлических птиц в хрустале, / Пароход на зеленой скале, / Аполлона что спит в земле» (Там же, 215)) и др.). В его поэзии Аполлон лишен одного из основных атрибутов – Солнца. Мир поэзии Поплавского является не гелио-, а луноцентрическим. Низвержение поэтом солнца, над которым торжествуют зима и холод, по замечанию Е. Менегальдо, особенно заметны в сборнике «Снежный час»: «Победа снега и холода определилась истощением солнца, побежденного в борьбе со тьмою. Смерть солнца – это и есть та драма, вокруг которой строится вся тематика сборника» (Менегальдо 2007: 106). Идея «смерти солнца» могла возникнуть в поэтике Поплавского под влиянием поэзии Гийома Аполлинера (Guillaume Apollinaire), в чьем стихотворении «Зона» 1912-го года, наряду с образами Христа-авиатора, одинокого парижанина, мотивов эмиграции, алкоголя и проч., характерными для самого Поплавского, в последней строчке находим гротескный образ – «Солнце с перерезанным горлом». В русской эмигрантской литературе метафора солнца (*оловянное солнце; заснувшее*

²⁷⁴ Параллельно с литературными событиями в Европе, и в России выходят литературные манифесты, и писатели провозглашают новые поэтики: символизм («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893), футуризм («Садок судей», 1910), акмеизм (1913), имажинизм (1919), в 1925 году возникает РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), ОБЭРИУ и др.

²⁷⁵ Поплавский, конечно, участвует время от времени в таких мероприятиях как «Бал Жюль Верн» (12-е апреля 1929-го года), но это все, на наш взгляд, лишь временные вспышки молодого писателя и желание обратить внимание на себя, но это, видимо, не соответствовало его писательской натуре.

²⁷⁶ Н. Тищев повторял утверждения Поплавского будто «ничего нельзя написать, если сперва не увидеть это во сне. <...> Потому что во сне мое “я” уничтожается и это и есть начало восхождения в настоящую жизнь. Даже когда во сне главную роль играет одно лицо, а не множество действующих лиц, как в театре, этот единственный герой не совпадает с “я” наяву. Фон сна, его пейзаж, тоже имеет мало общего с городами и комнатами, где мы жили» (Цит. по: Поплавский 1996: 13).

²⁷⁷ Интересную параллель каменному лицу Аполлона находим в пьесе Исаака Бабеля «Блуждающие звезды» (1926), в которой на допросе Рахили подчеркивается «присутствие» мраморной статуи Аполлона – «слепое мраморное лицо Аполлона» (Бабель 2006: 515) или «Рахиль обнимает мраморные ноги Аполлона. Статуя чуть-чуть сдвинулась с деревянного своего основания» (Там же, 516), что можно трактовать как образ немого свидетеля эпохи. Такая трактовка вполне применима и к образу Аполлона у Поплавского, что не новизна для русской литературы первых десятилетий XX века, ведь такую функцию выполняют кариатиды и сфинксы в романе «Петербург» А. Белого.

солнце; солнце смерти; погасающее солнце; слепящее солнце и др.) возникает под влиянием романа Ивана Шмелева «Солнце мертвых» (1923), в котором автор в апокалиптических тонах изобразил гибель Крыма.

Образ Аполлона также, на наш взгляд, является ключом к пониманию концепции времени в поэзии и прозе Поплавского. Как писал М. Волошин в статье «Аполлон и мышь», помимо того, что Аполлона считали Мусагетом и Мойрагетом, «Он ὥριτης – бог часов, он νεομήνιος – возобновитель месяцев, наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: “Hogomedon”, - который мы вправе перевести “Вождь времени”» (Волошин 2005: 138). Поэтому, время (Χρόνος) в поэзии Бориса Поплавского следует понимать как остывшую, окаменелую категорию; время в поэзии Поплавского редуцируется и сводится к мгновению (характерному для изобразительных искусств в большей степени, чем для поэзии), к субъективному продолжительному мгновению, что также надо считать определенным авангардным приемом поэта. А. С. Кочеткова вопрос времени в творчестве Поплавского определила следующим образом: «Эсхатологическое “антивремя” в поэтической вселенной Поплавского подразумевает темпоральную дискретность, наступление вечности и предчувствие преображенного линейно-циклического Хроноса и реализуется в двух основных вариантах: призрачного времени-отсутствия и прозрачного “одномоментного” времени» (Кочеткова 2010:8).

Не стоит забывать об делирических снах наяву²⁷⁸, вызванных употреблением наркотиков или алкоголя, которые являлись одним из источников творчества «проклятых поэтов», а также русских писателей, современников Поплавского (Н. Гумилев, В. Маяковский, С. Есенин, А. Блок и др.). Но этот источник вдохновения не был чужд и писателям эпохи романтизма. Приведем отрывок и знаменитой «Исповеди англичанина, любителя опиума» (1822) Де Квинси:

«Все эти перемены в моих сновидениях сопровождалась такой глубокой тревогой и мрачной меланхолией, какую словами не выразить. Всякую ночь, казалось, сходил я (и сие не метафора) в пропасти и темные бездны, в глубины, что глубже всякой глубины, сходил без всякой надежды возвратиться. Ощущения, будто я возвратился, у меня не было, даже когда я просыпался» (Де Квинси 2011: 129).

Мы привели именно отрывок из книги Де Квинси, так как по мнению некоторых исследователей «Исповеди англичанина, любителя опиума» повлияла на творчество Н. В. Гоголя (В. Виноградов) и Ф. М. Достоевского (С. А. Ипатова), среди прочих. Этот автор также был популярен и среди русских символистов, В. Брюсов свое стихотворение «Соблазнитель», вошедшее в сборник «Зеркало теней» (1912), посвящает Де Квинси.

²⁷⁸ Г. де Торре ключевым для сюрреалистической поэтики видит слова немецкого романтика Новалиса: «Настанет день когда человек одновременно будет спать и нет, и будет видеть сны и нет; этот синтез представляет собой умственную деятельность; благодаря ей сон и другие действия укрепляют друг друга» (Де Торре 2001: 241).

Просто «распяты скуку», как это в не-манифесте заявлял Т. Тцара, поэтике Поплавского это было чуждо, но не слишком близка ему была «тяжба с языком» – как Л. Арагон (Louis Aragon) назовет дадаистскую поэзию. На Монпарнасе «наркотический транс <...>, – пишет Зобнин, – вызывает у него [Поплавского – Н. М.] “адские” стихи, в которых французский дадаистский антиэстетизм перемешан с русскими кощунствами в духе самых мрачных героев Достоевского» (Зобнин 2010: 60).

Надо упомянуть, что дада в Париже просуществовала недолго, так как уже в 1924 году А. Бретон, отобравший эстафету дада у Т. Тцара, объявляет новое эстетическое кредо (в противовес антиэстетике дада) – сюрреализм, вдохновленный фрейдовскими экспериментами с бессознательным²⁷⁹, автоматическим письмом (L'écriture automatique), (само)гипнозом, оккультизмом, спиритическими сеансами, теософией, алхимией и т.п.²⁸⁰ В том же году, как предполагает Л. Ливак, происходит перелом в среде русских авангардистов и распадается литературное объединение «Через»²⁸¹, членом которого был и Поплавский. Ю. Терапиано вспоминал, что начиная с 1925-го года среди эмигрантских поэтов начинается пересмотр и переоценка прошлого, и поиск новых поэтических путей, наметивших контуры будущей «парижской ноты»:

«1925 год и последующие годы были эпохой пересмотра и переоценки всего наследия прошлого – символизма, акмеизма, футуризма – и началом нового поэтического течения, вылившегося потом в “парижскую ноту”.

В эти годы наметилось влечение многих тогдашних молодых поэтов к романтизму и неоклассицизму, и началось “поправение” – в смысле отрицательного отношения к футуризму и модному в то время в Париже французскому “левому” течению – сюрреализму.

А. Гингер, также как и Б. Поплавский и В. Мамченко, остались все-таки на “левых” позициях» (Терапиано 1986: 228).

Борису Поплавскому странным образом удается быть в поэзии одновременно и *архаистом* («Ars»), и *новатором* («роétique»), о чем мы писали во вводной главе. Архаистская линия, как нам это видится, присутствует в силу традиции, к которой поэт относится с уважением, а новатором он был благодаря модернистской волне, которая его захлестнула в Европе. О новаторской черте его творчества свидетельствует и его своеобразный совет, как надо писать: «Не пиши систематически, пиши животной, салом, калом, спермой, самым мазаньем тела по

²⁷⁹ До З. Фрейда почти все, описанные Фрейдом моменты психоанализа (внутренний монолог, сексуальность, сновидения и др.), к которыми обратятся сюрреалисты, были обработанный в литературе Артуром Шницлером (Arthur Schnitzler) в его новеллах, рассказах и пьесах. Об этом см.: Кандель Э. Литература в поисках глубинного смысла // *Век самопознания: Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней*. М.: Издательство АСТ : CORPUS, 2016. С. 113–128.

²⁸⁰ Об этом см.: Codrescu A. *The posthuman Dada guide: tzara & lenin play chess*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2009. С. 82.

²⁸¹ См.: Ливак Л., Устинов А. *Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология*. Документы. М.: ОГИ, 2014. С. 100.

жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чуждесности...» (ССТЗ 2009: 380).

Новой ипостасью дадаизма стал сюрреализм²⁸², коронованный в 1924 году манифестом А. Бретона. Сюрреалистические приемы автоматического письма оставили глубокий след на поэтическом творчестве Бориса Поплавского и, как мы обратили внимание в главе «Лирическое “я” Бориса Поплавского», большая часть исследователей творчества поэта относит его к сюрреалистам²⁸³. Однако, вслед за Д. Токаревым²⁸⁴, мы считаем, что далеко не все стихотворения, имеющие формальные признаки автоматического письма (отсутствие знаков препинания²⁸⁵, бессвязность образов или даже речевая бессвязность и т.д.) можно отнести к сюрреалистическим экспериментам поэта. На наш взгляд, Поплавский скорее пользовался верлибром, удобным для быстрой записи рефлексии, из-за чего его стихотворения близки к философской поэзии. Приведем в качестве примера стихотворение «Комната в дворце Далай-Ламы»²⁸⁶:

Святым не надо бессмертия
Они не хотят награды
Они не ждут не боятся
Они презирают печаль
Но оставьте их отвернитесь
Все легко что касается тления
Нет награды и нет наказания
Бескорыстно все безвозвратно
Все летит в серебре пустынь
(Поплавский 1965: 21)

²⁸² «Здесь, в Париже, где дада достигло максимального резонанса и пришло к драматическому финалу, круг замкнулся. Движение началось в 1916 г. в “Кабаре Вольтер” – скандалами, стихами, манифестами, докладами – и закончилось в Париже – скандалами, стихами, манифестами, докладами» (Рихтер 2014: 232).

²⁸³ К сюрреалистам Бориса Поплавского относят такие исследователи как Е. Менегальдо, А. Чагин, Л. Ливак, С. Карлинский и др., но, Д. Токарев, с другой стороны, считает, что Поплавского ни коим образом нельзя однозначно причислять к сюрреалистам, и что «даже неоспоримое пристрастие Поплавского к “дурманящим” образам и к развернутой метафоре не является достаточным аргументом для безоговорочного причисления его к русским сюрреалистам» (Токарев 2010: 368). Однако сам Поплавский среди своего творчества выделял «сюрреалистические автоматические стихи (1930–1933? Причем я совершенно не знаю, как в них разобраться)» (Поплавский 2013: 107).

²⁸⁴ См.: Токарев 2010.

²⁸⁵ До сюрреалистов, отсутствие, т.е. «уничтожение» знаков препинания, помимо прочего, заявлено русскими футуристами (Д. Бурлюк, Е. Гуро, Н. Бурлюк, В. Маяковский, Е. Низен, В. Хлебников, Б. Лившиц, А. Крученых) в «Манифесте» из альманаха «Садок судей II».

²⁸⁶ Н. Татищев весь сборник «Дирижабль неизвестного направления» трактовал в ключе книги «Дао дэ цзин» древнекитайского мудреца Лао-Цзы, а данное стихотворение прямо соотносил с §49 упомянутой книги (Об этом см.: Луи 2007: 127).

Мы выбрали именно это стихотворение, так как Е. Менегальдо в предисловии к трехтомному собранию сочинений Поплавского данное стихотворение относит к мистическим текстам, дополнительно подчеркивая при этом, что и стихотворение «Учитель» «Татищев извлек из папок и тетрадей, где хранились “Автоматические стихи”» (ССТ1 2009: 43). Понятно, что в приведенных выше строках нет никакой мистики, а перед нами философская рефлексия поэта, где она берет верх над лирическим началом.

Однако нередко под видом философской поэзии у Поплавского кроется лжефилософская (абсурдистская) игра. Хорошим примером тому является недатированное стихотворение «Этика»:

Голубое солнце танцевало но не восходило
Оно щелкало своими рачьими клешнями
Оно давало обратный ход
Полный оскорбления недействием
Полный увеселительных полетов
Полный скрежетом хрустальных зубов
Оно было в совершенной безопасности
(Поплавский 2013: 66)

В противовес дадаизму, как в большой степени искусственной поэтике, сюрреализм, как широкое, не только литературное явление, возвращается к пересмотру существующих ценностей; кроме символистской традиции, сюрреализм черпает свои силы из психоанализа и философии, и таким образом вновь поднимаются в литературе и в искусстве такие темы, как проблема *времени, бытия, сна, языка* (как медиума передачи информации), открываются новые поля типа *подсознательного, гипноза* и проч., основанные на ассоциациях²⁸⁷, интроспекции и др. Н. Л. Сухачев считает, что «приемы “повторов и подхватов” у сюрреалистов, как и у символистов, еще аналогичны соответствующим приемам романтиков, они также создают насыщенное “лирическое напряжение”, граничащее с мистикой» (Тцара 2018: 153). Связь сюрреализма с предыдущими традициями видна и у художников. Макс Эрнст (Max Ernst) и Сальвадор Дали (Salvador Dalí) объявляют себя наследниками Иеронима Босха. Как многие сюрреалисты, Поплавский ссылается на предыдущую традицию. Богатая литературная (и не только литературная) традиция – и русская, и европейская – обусловила формирование у поэта собственного видения, отчасти схожего с сюрреализмом его современников. Он, по замечанию составителей «Энциклопедического словаря сюрреализма» (2007), «внес свой собственный вклад в поэтику “ошеломляющего образа”» (ЭСС 2007: 384). На наш взгляд, Поплавский при создании своего сюрреалистического мира во многом руководствовался романтическими канонами²⁸⁸.

²⁸⁷ Русский формалист Борис Томашевский вводит в своей «Теории литературы» (1930) определение «суггестивная лирика», чтобы обозначить ассоциативные механизмы создания поэтических образов.

²⁸⁸ В подтверждение этому приведем слова Новалиса: «Сфера поэта есть мир, собранный в фокус современности. Пусть замыслы и их выполнение будут поэтическими – в этом и заключается природа поэта. Все может оказаться ему на пользу, он должен лишь смешать все со стихией духа, он должен

Почти вся поэзия Бориса Поплавского (за исключением «Автоматических стихов») наполнена сюрреалистическими образами и сочетаниями. В «Автоматических стихах» наблюдается литературный прием «потока сознания» и ассоциативности, который замечается в рассказах Леонида Андреева – в «Красном смехе» (1904) или в романе «Петербург» А. Белого, к примеру, а потом, в 20-е годы, он восторжествует в «Улиссе» Джеймса Джойса (James Joyce). Для автоматического письма в поэзии Поплавского²⁸⁹ характерно отсутствие знаков препинания, разрозненность частей, ассоциативный характер мысли и проч.:

Сонливость
Путешественник спускается к центру земли
Тихо уходят дороги на запад
Солнце
Мы научились разным вещам.
Мы были на полюсе
Где лед похож на логические возвраты
А вода глубока
Как пространство
Всё оставлено
Только вдали память говорит с Богом
(ССТ1 2009: 315)

Данная разрозненность мысли, возникающая вследствие перенесения на бумагу необработанного потока мыслей, характеризует и дневники Поплавского, что можно проиллюстрировать отрывком из дневниковой записи от 20.12.1928 года:

«<...> Стихи, это загробная жизнь чувств, бессмертие их души. Но жизнь только потому и трогательна, что бессмертие души неочевидно. Только потому она тогда звенит зисто, как золотая монета, падаемая в море. Ах, этот жест для Поликрата чистая ложь и порнография. А рыба стихотворения всегда все приносит в разинутой пасти, все потерянные утра, погибшие вечера, неотвратимые ощущения городских поворотов» (Поплавский 1938а: 5).

С другой стороны, в стихотворениях Бориса Поплавского находим и второй тип сюрреализма, который восходит к живописи, ровно, как и к литературным

создать целостный образ. Он должен изображать и общее и частности – всяческий образ по сути составлен из противоположностей. Свобода связываний и сочетаний снимает с поэта ограниченность» (ЛТНР 1934: 124–125).

²⁸⁹ Мы подчеркиваем «у Поплавского», потому что, как показал Д. Токарев в статье «Борис Поплавский и “братья-сюрреалисты”» (См.: Токарев 2010) само понятие *автоматическое письмо* Поплавский воспринимал как-то по-своему и отождествлять его полностью с приемами французских сюрреалистов, не имеет смысла.

источникам, где характерными чертами стиля является не столько автоматизм, сколько исследование бессознательного, элементов снов, состояний дурмана и проч. В качестве примера приведем несколько строф из стихотворения «Возвращение в ад»²⁹⁰ (1925), посвященного Лотреамону:

<...> Я подхожу к хрустальному подъезду,
Мне открывает ангел с галуном,
Дает отчет с дня моего отъезда.
Поспешно слуги прибирают дом.

Встряхают эльфы в воздухе гардины,
Толкутся саламандры у печей,
В прозрачной ванной плещутся ундины,
И гномы в погреб лезут без ключей.

А вот и вечер, приезжают гости.
У всех мужчин под фалдами хвосты.
Как мягко блещут черепа и кости!
У женщин рыбьей чешуи пласты.

Кошачьи, птичьи пожимаю лапы,
На нежный отвечаю писк и рев.
Со мной беседует продолговатый гроб
И виселица с ртом открытым трапа.

Любезничают в смокигах кинжалы,
Танцуют яды, к женщинам склонясь.
Болезни странствуют из залы в залу,
А вот и алкоголь — светлейший князь. <...>

(Поплавский 1965: 36–37)

Поплавский посягает на классических авторитетов и разрушает устойчивые каноны классических поэтик. Если все классические поэтики держались на аристотелевских и гораццианских канонах, данное стихотворение Бориса Поплавского напрямую полемизирует с посланием «К Пизонам» Горация, где автором запрещалось сочетать несочетаемое и в качестве поэтического кредо провозглашалась прекрасная ясность, оставляющая за художниками и поэтами право «дерзать на что угодно», но со смыслом. Об этом у Горация читаем:

²⁹⁰ Из самого заглавия видно и что Поплавский обыгрывает заглавие книги «Одно лето в аду» («Une Saison en Enfer», 1873) А. Рембо, в котором автор описывает галлюцинаторные видения.

Если художник решит приписать к голове человеческой
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду –
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, –
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного,
И от макушки до пят ничто не сливается в цельный
Облик. Мне возразят: «Художникам, как и поэтам,
Издавна право дано дерзать на все, что угодно!»
Знаю, и сам я беру и даю эту вольность охотно –
Только с умом, а не так, чтоб недоброе путалось с добрым,
Чтобы дружили с ягнятами львы, а со змеями пташки. <...>
(Гораций 1970: 383)

Следуя горацианской логике в отзыве «О русской выставке в Берлине», молодой поэт в роли строгого художественного критика, отрицательно отзываясь о приеме И. Пуни: «Мне лично не нравится (но в то же время это, безусловно, допустимо) соединение совершенно реальных предметов с более или менее абстрактными формами (якобы специально сделанных для контраста)» (ССТЗ 2009: 14). То, что Поплавский критикует на примере живописи в начале 1920-х годов, во второй половине этого десятилетия станет его поэтическим кредо.

Как мы уже отмечали, Алексей Чагин находит истоки сюрреалистического письма Бориса Поплавского и в русской классической литературе – у Гоголя, прежде всего²⁹¹. Прочитав стихотворение «Возвращение в Ад» Поплавского, нельзя не упомянуть в качестве одного из источников творчества А. С. Пушкина, прежде всего его «Гробовщика» и сон Татьяны из романа в стихах «Евгений Онегин», где находим почти все основные элементы, характеризующие сюрреалистическую манеру Поплавского: пространство сна на грани бессознательного, демонические образы, видения, бунт против прекрасной ясности, кладбищенские темы (гробы, виселицы, мертвецы) и др.

В «Гробовщике» Пушкин только приоткрывает двери (хотя «Повести Белкина» и «Евгений Онегин» отчасти писались одновременно) идее «полусна, полубреда»²⁹², но торжествует эта «сюрреалистическая» картина именно во сне Татьяны. Как мы уже отмечали, именно эти «бессвязные образы, как бред у больного» («*velut aegri somnia*

²⁹¹ Об этом см.: Чагин А. *Русский сюрреализм: миф или реальность?* // Сюрреализм и авангард (Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы), М.: ГИТИС, 1999. С. 133–148.

²⁹² Выражением «полусон, полубред» обстановку пушкинского «Гробовщика» описал С.Г. Бочаров. – Об этом см.: Бочаров 2007: 94–95.

vanae finguntur species») критиковал Гораций в своем *Полании к Пизонам* («Ars Poetica»), считая их неодобрительным приемом.

В упомянутом фрагменте «Евгения Онегина» (части XVI и XVII глав) читаем:

<...> И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

XVII

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет: <...>

(Пушкин 1950г: 106–107)

В стихотворении Поплавского «Скучаю я мало ли что чаю» (1925), являющемся декларацией «сна наяву», находим и два ключевых символа сна пушкинской Татьяны – медведя и разбойников:

Скучаю я мало ли что чаю.
Смотрю на горы, горы примечаю.
Как стражник пограничный, я живу.
Разбойники мне снятся наяву.
.....
Бежит медведь: я вижу из окна.
Идет контрабандист: я примечаю.
Постреливаю я по ним, скучая.
Одним что меньше? Пропасть их одна!

(ССТ1 2009: 82)

Сам мотив скуки в приведенном стихотворении перекликается с онегинской скукой и общеромантическим сплином.

В авторитетной трактовке онегинского сна Ю. М. Лотмана данный эпизод объясняется с точки зрения двойного смысла: как проявление психологической (бессознательной, мы добавим от себя) стороны русской девушки и как влияние народных обрядов. В обоих случаях важен мотив двойника жениха. Согласно мнению Лотмана:

«Выделение в образе “суженого” inferнальных черт активизировало определенные представления из мира народной сказки: герой начинал ассоциироваться с силами, живущими “в лесу”, “за рекой”. Сюжеты этого рода подсказывали “лесному жениху” других двойников (в зависимости от жанра – медведя или разбойника). <...> Следует иметь в виду, что образ разбойника также был окружен ореолом романтики в литературной традиции. (Лотман 1995: 653)

Будучи широко распространенным в поэтике романтизма, мотив «сна наяву», как особого состояния человека между сном и бодрствующим состоянием, описывает Е. Баратынский в стихотворении 1827-го года «Последняя смерть» («Есть бытие; но именем каким / его назвать? Ни сон оно, ни бденье; / Меж них оно, и в человеке им / С безумием граничит разуменье» (Баратынский 1987: 59)²⁹³.

Говоря о русском романтизме как об одном из сильных источников мистики и сюрреализма Бориса Поплавского, нельзя не упомянуть, что творчество А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя высоко ценил один из величайших мистиков русской литературы XX века – Даниил Андреев, он находил в их творчестве вдохновение, называя первыми великими гениями русской литературы. Об этой романтической тройке Д. Андреев писал: «Эти три первых великих гения русской литературы вознесли и утвердили эту литературу на высоту духовной водительницы общества, учительницы жизни, указательницы идеалов и возвестительницы миров духовного света, приобрели ей славу и всенародный авторитет, увенчали нимбом мученичества» (Андреев 1993: 395). Если такое впечатление на Даниила Андреева произвело творчество этих трех русских романтиков, которые напрямую повлияли и на творчество Бориса Поплавского, тогда не стоит сомневаться в «русском» источнике мистики и сюрреализма у молодого поэта.

Пространство сна²⁹⁴ и иллюзорность мира как основной топос поэтики Бориса Поплавского надо трактовать не как вторую, а именно как первую реальность²⁹⁵; по Э.

²⁹³ Говоря о влиянии творчества Баратынского на поэтику Бориса Поплавского, надо заметить, что, как мы много раз отмечали, время «действия» в поэзии Поплавского – ночь или сумерки, а поэтической короной Евгения Баратынского стал сборник «Сумерки» (1827), в котором показан сам лирический субъект в сумеречном мире, между сном и бдением.

²⁹⁴ И. Каспэ сон, как одно из основных пространств в диалогии Б. Поплавского, напрямую связывает со сюрреализмом: «Модальность “сна” в данном случае имеет самое прямое отношение к сюрреалистическим экспериментам. Для Поплавского, как и для сюрреалистов, “сон” идеальное соединение буквального и мнимого, бездействия и нового опыта, индивидуального и наиндивидуального» (Каспэ 2001: 201).

²⁹⁵ Еще древнегреческий философ Гераклит (Ἡράκλειτος) размышлял о бодрствующем состоянии человека, как об общем мире/космосе (κοινὸς κόσμος) и о сне, как о личном или собственном мире/космосе (ἴδιος κόσμος).

Маху, сон является фактом и его надо таковым рассматривать: «<...> не имеет никакого смысла с точки зрения научной часто обсуждаемый вопрос, существует ли действительно мир или он есть лишь наша иллюзия, не более как сон. И самый несообразный сон есть факт, факт, не хуже всякого другого» (Мах 2005: 56). В стихотворениях Поплавского как будто сам лирический субъект сомневается, во сне ли он видит что-то или наяву:

Проходим мы, парад проходит пленных,
Подожвою бия о твердый снег.
По широтам и долготам вселенной
Мы маршируем; может быть во сне.
.....
Идут нам вслед не в ногу облака.
Так хорошо! Уже не будет плоше.
(ССТ1 2009: 79–80)

В приведенном стихотворении опять видим отождествление лирического «я» поэта с коллективным, эмигрантским мы²⁹⁶. Рассматриваемую иллюзорность Поплавского можно считать влиянием творчества представителей русской абсурдистской поэтики – Д. Хармса и его «оптического обмана»²⁹⁷, хотя данная проблема характеризует русский авангард в целом²⁹⁸.

Идея иллюзорности мира в поэзии Поплавского²⁹⁹, основанная на тех же антропософских и мистических источниках и на философии Канта, которая лучшим образом показана в романе «Петербург» (1913) Андрея Белого, где и город, и его жители являются «мозговой игрой», или как сам Белый писал в романе: «Мозговая игра носителя бриллиантовых знаков отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами: черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплощавшихся тотчас же в этот призрачный мир» (Белый 1994_б: 31) и немного дальше: «сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он — обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная, мозговая игра» (Там же, 52). Аполлон Аполлонович, созданный А. Белым, является одним из возможных источников образа Аполлона у Бориса

²⁹⁶ С.Г. Бочаров, анализируя стихотворение Г. Иванова «Свободен путь под Фермопилами», выражение «А мы» трактует похожим образом: «А мы... – кто такие “мы”? Очевидно, поэт говорит от лица своего культурного поколения, рассеянного по лицу земли и почти уже вымершего к моменту стихотворения» (Бочаров 2007: 419).

²⁹⁷ Лучшим примером данного приема является одноименная миниатюра Хармса, написанная в 1934 году, однако такого рода игра в реальность характеризует почти все творчество Даниила Хармса.

²⁹⁸ Об этом см.: Жаккар 2011: 157–168.

²⁹⁹ Мы здесь остаемся в рамках поэтического мира, о котором не только можно, но и надо говорить как о некоей метареальности, даже иллюзорности, и поэтому мы не углубляемся в проблему отношения реальности и иллюзорности внелитературного, то есть нашего мира, о чем существует большая литература – См., например: Руднев В. «Я» и «реальность». М.: Гнозис, 2019.

Поплавского («В изумрудной ночной воде. / Спят прекрасные лица дев, / А в тени голубых колонн / Дремлет каменный Аполлон»³⁰⁰ (ССТ1 2009: 186)), поскольку и другие источники, вдохновившие поэта создать образ Аполлона (как, например, «Записки из подполья» Достоевского), также являются взаимосвязанными.

Однако, для понимания идеи иллюзорности мира, показанной в поэзии Поплавского, надо обратиться к философии уже упомянутого нами харьковского полигистора Митрофана Аксенова, сублимировавшего в своих видениях иллюзорности мира идеи Платона, Канта, С. Мартена и Шопэнгауера, в своей работе «Нѣтъ времени» (1913):

«Итакъ, время, измѣненіе, движеніе, воля, сила, причинность, дѣйствіе, все это – иллюзіи, и ничего больше как иллюзіи. Если присоединимъ сюда ученіе гносеологіи, что результатъ нашего воспріятія не адекватенъ нами воспринимаемому ни со стороны количественной <...>, ни со стороны качественной <...>, то придется согласиться с Кантомъ, что мы видимъ “вещь въ себѣ”, объективный міръ сквозь паутину, которою мы сами же его оплетаемъ, что всѣ наши потуги узрѣть объективный горизонтъ уподобляются стараніями ребенка схватить радугу, что онѣ навѣки останутся **покушеніемъ съ негодными средствами** [выделено – Н. М.]» (Аксенов 2011: 117–118).

Из приведенного отрывка М. Аксенова можно заключить, откуда у Поплавского появилась идея озаглавить стихотворение 1925-го года, в котором появляются важный для философии Аксенова момент – человек в плену иллюзорного мира, адресованное И. Зданевичу, «Покушение с негодными средствами»³⁰¹. Но Поплавский полемизирует с философией Аксенова, вводя категорию творчества («Лишь пять шагов оставлено для бега, / Пять ямбов, слов мучительная нега – / Не забывал свободу зверь дабы» (ССТ1 2009: 55))³⁰². Мотив жизни-узника («Так наша жизнь, на потешенье века, / Могуществом превыше человека, / Погружена в узилище судьбы» (Там же, 54)), является откликом на мысль Аксенова, что человек «не может освободиться от сковывающей его въ этомъ мірѣ по рукамъ и ногамъ цѣпи причинности» (Аксенов 2011: 124). Детерминизм относится, по мнению философа, только к земной жизни человека.

³⁰⁰ Образ дремлющего каменного Аполлона связан, на наш взгляд, с отменой временных категорий, так как данное божество является и символикой временных циклов – См.: Лоский 2005: 389.

³⁰¹ Данное заглавие стихотворения стало почти «визитной карточкой» поэзии Бориса Поплавского, что обусловлено выпуском одноименного сборника стихов поэта московским издательством «Гилея» в 1997-ом году и статьей Режиса Гейро в данном сборнике. Трактовка выражения «покушение с негодными средствами» Р. Гейро в качестве *private joke* «спровоцировало» статью Н. Арлаускайте «Следы *покушения с негодными средствами*: Поплавский, Набоков, Бердяев etc» (См.: РЗ:ПкД 2004: 162–165), в которой автор первоисточником данного выражения видит 49-ю статью уголовного кодекса (Уголовное уложение) (Там же, 164), что можно считать вообще источником рассматриваемого выражения у русских писателей, однако, как мы показали, это влияние (со всеми специфическими смыслами, которыми оно нагружено) к Поплавскому идет через М. Аксенова.

³⁰² Данная наша находка дополняет анализ стихотворения «Покушение с негодными средствами», сделанный К. Ичин – Об. этом см.: Ичин 2013.

Определение человека как «узника» у М. Аксенова возникает в контексте человека – «узника Платоновской темницы» (Там же, 65), который, на наш взгляд, подобно человеку, плененному бэконовскими «идолами пещеры» не отличает реальные объекты от иллюзии. Остается, однако, вопрос: почему Поплавский связывает творчество (поэзию – «пять ямбов») с именем И. Зданевича, к которому стихотворение адресовано и, который в это время был кумиром для молодого поэта? Дело в том, что кроме адресации сонет «Покушение с негодными средствами» никакого отношения К. Зданевичу не имеет, его можно даже назвать антизданевичевским: кроме сонетной формы, которая не вписывается в понимание Зданевича о поэзии, идея «пяти ямбов», то есть специфичного размера пятистопного ямба, редко встречается в русской поэзии XX века³⁰³ (в отличие от 4-хстопного ямба или 5-стопного хорей), хотя в двадцатые годы XIX века 5-стопный ямб господствовал в поэзии. Также для нашего исследования важно отметить, что в 1915-ом году Н. Гумилев заканчивает длинное стихотворение под названием «Пятистопные ямбы». Только временная «перекличка» стихотворений Гумилева и Поплавского (1915 – 1925)³⁰⁴ была бы недостаточной для проведения каких либо параллелей, но Поплавский в своем стихотворении подражает Гумилеву в рифме (чередование мужских и женских окончаний), а также использует многие сугубо гумилевские образы: образ Вечного Жида, встречающийся у обоих поэтов («И Вечный Жид несчастней во сто крат» (Гумилев 1999: 84) : «В зверинце городском, как вечный жид» (ССТ1 2009: 54)), мотив острога/монастыря («Есть на море пустынном монастырь» (Гумилев 1999: 86) : «Хозяин ходит у прутов острога» (ССТ1 2009: 54)) и др. Таким образом Поплавский своим посланием³⁰⁵ «дает пощечину» поэтике Зданевича, противопоставляя ей акмеистскую поэтику через ссылку на стихи самого большого мэтра акмеизма – Николая Гумилева.

Интересно, что друг Поплавского, Владимир Варшавский, взявший его прототипом для героя своего романа «Ожидание» – Бориса Глебова, описывал его футуристические эпатажи в качестве притворства, а футуристом Поплавский, по мнению Варшавского, никогда не был:

«На одном таком вечере, после выступления носатого скрипача, толстый конференсье объявил: “А теперь прочтет свои стихи молодой поэт Борис Глебов. Господа, предупреждаю, не хватайтесь за стулья, он *футурист!*” Глебов вышел на середину эстрады. Засунув руки в карманы штанов, поднял глаза к потолку. Он был очень бледен. Потом я узнал, что он старше меня только на три года. Но тогда я был

³⁰³ «В двадцатые годы XIX в. 5-ст. ямб с цезурой был особенно популярен в лирике – у Пушкина, Вяземского, Баратынского, Дельвига, Плетнева, Языкова, Шевырева, Козлова и других; его начинают употреблять и в драме (как белый, то есть не рифмованный стих), например, у Катенина “Пир Иоанна Безземельного” (1820) и в “Борисе Годунове” Пушкина (1825) – высшем достижении цезурного 5-ст. ямба в качестве драматического стиха» (Тарановский 2010: 155).

³⁰⁴ На самом деле началом данной хронологической цепочки надо считать драму «Борис Годунов» (1825) А.С. Пушкина, написанную тем же 5-стопным ямбом, и тогда хронологическая линия выглядела бы так: 1825 → 1915 → 1925, то есть Поплавский своим стихотворением «Покушение с негодными средствами» объединяет столетие пушкинской драмы и десятилетие гумилевского стихотворения, противопоставляя тем самым богатую традицию русской поэзии творчеству Ильи Зданевича.

³⁰⁵ К.Ф. Тарановский выявил, что первые примеры 5-стопного ямба в русской поэзии связаны с лирическим жанром послания и в подтверждение этому исследователь приводит в качестве примера стихотворение Я. Княжнина «Послание трем грациям» (1790).

еще маленьким мальчиком, а он уже ходил в пиджаке, в галстуке, как взрослый. Мне показалось, он выглядит именно так, как должен выглядеть поэт-футурист, хотя до того я никогда не видел поэтов-футуристов и не знал, что такое футуризм. Глебов начал читать стихи нараспев, в нос, почти беззвучным голосом» (Варшавский 2016: 58).

Затем Варшавский добавляет очень важное заключение к вышесказанному: «Только много лет спустя, в Париже, когда я опять встретил Глебова, я с удивлением понял, что в его декадентских стихах не было ничего футуристического» (Там же), что показывает временное увлечение определенными литературными поэтиками или даже просто подражание им. Леонид Ливак также считает, что роль Поплавского в среде авангардистов преувеличивалась: «<...> следует признать, однако, что многочисленные воспоминания о Поплавском, оставленные под впечатлением его более позднего взлета на «русский Монпарнас» и трагической смерти, безусловно преувеличивают удельный вес юного поэта в среде авангардистов» (Ливак 2014: 76).

Несмотря на то, что значительно позже (в 1930 году) Поплавский в письме Ю. Иваску скажет про себя: «Долгое время был резким футуристом и нигде не печатался» (ССТЗ 2009: 480), он таким «резким» футуристом, все-таки, не был. Футуристическая «инициация», через которую он прошел еще в связи с первым его стихотворением в духе русского футуризма («Герберту Уэллсу») оставит след на всей его поэтике (в плане языка прежде всего), но в остальном он будет развиваться в зависимости от актуальных веяний на литературной сцене.

Однако в стихотворении Н. Гумилева находим и многие другие мотивы, характерные для поэтики Поплавского, которые мы также рассматриваем в настоящей диссертации. Самым важным из них является символ Южного Креста³⁰⁶:

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота.
.....
Есть на море пустынном монастырь
Из камня белого, золотоголовый,
Он озарен немеркнущею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь!
(Гумилев 1999: 84–85)

³⁰⁶ О символе Южного Креста в поэзии Бориса Поплавского см. Главу 3 настоящей диссертации *В поисках утраченной родины*.

Мотив «сна наяву» не редко встречается в поэзии Поплавского³⁰⁷ и вызван он чаще всего горем, унынием или делирическим состоянием лирического субъекта, как, например, в части стихотворения 1925-го года «Скучаю я и мало ли что чаю» («Скучаю я и мало ли что чаю. / Смотрю на горы, горы примечаю. / Как стражник пограничный, я живу. / Разбойники мне снятся наяву») или в автоматическом стихотворении «Мы позабыли утро» («Анна Каренина пела грустя на вокзале / Было ли это / Или приснилось / Не знаю / Проснусь – не вспоминаю» (ССТ1 2009: 344)). Таким стихотворением, в котором лирический субъект находится между двух миров и, кажется, не только сам этого не понимает, но и читателя вводит в заблуждение, является недатированное стихотворение «Я прохожу. Тщеславен я и сир»:

Я прохожу. Тщеславен я и сир,
Как нищие на набережной с чашкой.
Стоит городской, как кирасир,
Что норовит врага ударить шашкой.

И я хотел спросить его: увы,
Что сделал я на небольшом пути,
Но, снявши шляпу скромно с головы,
Сказал я: «Как мне до дворца пройти?»

И он взмахнул по воздуху плащом,
Так поднимает поп епатрахиль,
Сказал: «Направо и чрез мост потом».
Как будто отпустил мои грехи.

И стало мне легко от этих слов,
И понял я: городской, дитя,
Не знает, нет моста к созданию снов,
Поэту достижимому хотя.

(ССТ1 2009: 57)

В последнем двустишии лирический субъект, говоря о недостижимости «создания снов», заявляет о скрытом для посторонних утопическом месте поэта – сне. Но в приведенном стихотворении кроме мотива сна наяву вплетается мотив смерти человека/поэта и его встречи с лодочником Хароном, перевозящим души умерших

³⁰⁷ Не стоит забывать и о научных теориях параллельных миров, теории относительности и других теориях, связанных с попыткой понять суть времени и пространства, а также такие литературные источники как книги Герберта Уэллса (Herbert George Wells) и большое влияние книги «Эксперимент со временем» (1927) ирландца Джона Уильяма Данна (John William Dunne).

через реку Стикс (миф об Орфее и Эвридике в контексте поэзии Поплавского мы рассматривали ранее).

Почему сон оказался подходящим «местом действия» для поэтики сюрреализма, объяснял сам А. Бретон в первом «Манифесте сюрреализма» (1924):

«Ум спящего человека вполне удовлетворен тем, что с ним происходит. Агонические вопросы о возможностях больше не актуальны. Убей, лети быстрее, люби содержание своего сердца. Если ты должен умереть, разве ты не сможешь проснуться ото смерти? Расслабься, события не позволят твоего вмешательства. Ты безымянен. Легкость всего – бесценна»³⁰⁸. (Бретон 1969: 13)

Похожая мысль почти на сто лет раньше Бретона высказана Достоевским в фантастическом рассказе «Сон смешного человека» (1877): «Во сне вы падаете иногда с высоты, или режут вас, или бьют, но вы никогда не чувствуете боли, кроме разве если сами как-нибудь действительно ушибетесь в кровати, тут вы почувствуете боль и всегда почти от боли проснетесь» (Достоевский 1983: 109).

Говоря об идее иллюзорности мира, мира в пределах сна, нельзя не упомянуть имя Артура Шопенгауэра (Arthur Schopenhauer), чья философия, наряду с философией Ф. Ницше, считается источником многих поэтик XX века, в том числе и сюрреализма и экзистенциализма. Эскапизм Шопенгауэра развился, отчасти, под влиянием литературы романтизма³⁰⁹, в котором восторжествовало влечение к запредельному, потостороннему. Однако когда рассматриваем такие проблемы, как иллюзорность мира, мир = сон, мгновенная жизнь, исчезновение и др., что характеризует поэтику Бориса Поплавского, следует упомянуть, какие размышления Марка Аврелия, императора, который «спал на голых досках» (ССТ1 2009: 225) мы видим в поэзии Поплавского. Силуэт римского императора все время виден на фоне его поэзии: «Срок человеческой жизни – точка; естество – текуче; ощущения – темны, соединение целого тела – тленно; душа – юла, судьба – непостижима, слава – непредсказуема. Сказать короче: река – все телесное, слепота и сон – все душевное; жизнь – война и пребывание на чужбине, а память после – забвение» (Аврелий 1993: 12).

Мир, создаваемый Борисом Поплавским в его сюрреалистических стихотворениях, является глубоко гротескным, а черный юмор и гротеск – это квинтэссенция сюрреалистического мира. После революционных происшествий 1917 года потребность гротеска вновь ощутилась в России³¹⁰, так же как и во всей Европе,

³⁰⁸ [В оригинале: «The mind of the man who dreams is fully satisfied by what happens to him. The agonizing question of possibility is no longer pertinent. Kill, fly faster, love to your heart's content. And if you should die, are you not certain of reawaking among the dead? Let yourself be carried along, events will not tolerate your interference. You are nameless. The ease of everything is priceless»].

³⁰⁹ Об этом см.: Саттар А.С. *Истоки и генезис философии Шопенгауэра*. М.: Прогресс-Традиция, 2018. С. 21–31.

³¹⁰ «Обращение к гротеску в литературе русского модернизма 1920-х годов объясняется и более фундаментальными его свойствами. Известный эстетик XIX века Джон Рескин видел в гротеске форму сопротивления социальному порядку: по его мнению, все формы гротеска непосредственно связаны с игрой и тем самым воплощают волю к свободе от каких бы то ни было социальных, эстетических или

оказавшейся в мятеже военных событий. Гротеск часто реализуется с помощью мотива маски, за которой, по словам М. Бахтина, в народном гротеске «... Всегда неисчерпаемость и многоликость жизни», а в романтическом гротеске «... Маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т. п.» (Бахтин 1990: 48). В поэзии Поплавского одна из самых гротескных масок – это маска Медузы.

Ранным гротескным образам Маяковского в трагедии «Владимир Маяковский», таким как *старик с черными сухими кошками; человек без уха; человек с растянутым лицом; человек без головы*³¹¹ и др., Н. И. Харджиев находит два возможных источника: «Песни Мальдорора» Лотреамона и произведение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»³¹². Приведем отрывок из книги Ницше, который приводит в своей работе Харджиев:

«У одного нег глаза, у другого уха, у третьего ноги, иные потеряли язык, нос или голову, но это еще далеко не то худшее, что я видел... Например, я видел таких людей, которые суть только огромны глаз или огромная морда, или огромное брюхо, вообще что-нибудь огромное. Таких я называю калеклами навыворот» (Харджиев 2006: 201).

У Поплавского сильнее чувствуется влияние Лотреамона, чем Ницше, поскольку в его творчестве преобладают более абстрактные образы и гротескные сочетания, в то время как у Ницше акцент ставится на человеке и на человеческом теле, а у Поплавского, как мы уже отмечали, телесность не является преобладающим мотивом.

В недатированном стихотворении «Листопад календаря над нами» (предполагается, что данное стихотворение написано около 1925 года), написанном в карнавальном-абсурдной манере («Сплю с совком, уборщик, ни по чем я. / Сын мне руку подает отца», «Шасть, идет чиновник. Я надет. / Прилипаю ко спине, как крылья» и т.п.) в заключительном двустишии находим декларацию карнавальной поэтики – «Как листы идут с календаря / И солдат – за дурака-царя» (ССТ1 2009: 81). Упомянутый мотив дурака-царя отсылает нас к идее карнавального «мира наизнанку», Иванушке-дурачку, в котором сочетается несочетаемое, что в XX веке станет одним из излюбленных приемов писателей абсурда³¹³. К этому ряду примыкает и

логических ограничений. Гротеск в философском смысле выражает болезненное ощущение пределов познания, мучительно суженной перспективы, отсутствия трансценденции» (Лейдерман 2011: 445).

³¹¹ Влияние трагедии «Владимир Маяковский» и вообще стилистики и поэтики раннего творчества В. Маяковского, на наш взгляд, наиболее сильно чувствуется у Поплавского в «Поэме о революции» (1919/20) и еще сильнее в «Истерики истерик» (1919/20), где, помимо эпиграфа из поэзии А. Крученых, поэт создает целый ряд футуристических картин, явно навеянных текстами Маяковского: *чахоточный румянец раскалившихся площадей; промозглая рябь серо-защитной мути усталой вечности; зубчатка мозга; ювелирный смех; хромая душа; оловянный ларец в футляре из золоченых облаков; клепаная маска лязгающего себя; красные губы раскаленного будущего; улыбающийся электрическими бликами шатун; понтонные дороги белых дней; чугунные краны математических лязгов* и т.д.

³¹² См.: Н. Харджиев *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме*. М.: Гилея, 2006. С. 199–204.

³¹³ Д. Хармс писал о «столкновении словесных смыслов», а в живописи таким приемом сочетания несочетаемого (и когда речь идет о темах, и еще больше в связи с материалом) будут пользоваться и

стихотворение «Воинственное счастье души» (1925?), в котором находим такие странные, катахрезические сочетания:

И ан с разбега в тесноте кафе.
Трещат посуда и пустые люди.
Конь бьет хозяина рукой по голове,
Мнет шинами, надутыми как груди.

Живых вбирая чрез ноздрей насос,
В проход назад выбрасывает мертвых.
Но Вы знак вопросительный на морду
Ему накидывайте как лассо.

(ССТ1 2009: 81)

Комические каламбуры и каламбурные рифмы Поплавского (по типу гоголевского «сапоги всмятку») очень напоминают подобного рода изобретения в поэзии Даниила Хармса, к примеру, из процитированного выше стихотворения, вопросительный знак на морде лошади, слишком даже похож на хармсовское «Пепермалдеев с ключом на носу». Д. В. Токарев пишет, что «ранние его [Поплавского – Н. М.] “каламбурные” стихи совсем не смешны, в то время как Хармс и в самых “взрослых” стихах и трактатах оставляет место юмору» (Токарев 2011а: 329). Мы согласны, что каламбурные обороты Поплавского не смешны, но они, на наш взгляд, комичны, а, согласно утверждению Э. Ионеско, «комизм абсурден» (Ионеско 2005: 191) У Дж. Колоннезе читаем: «<...> только играя с мыслями, мы можем извлечь абсурд, нонсенс, что включается в категорию комического, поскольку смех происходит от сравнения двух представлений: того, что ожидается в нормальной ситуации, и того, что на самом деле выдает комический объект» (Колоннезе 2007: 254). Один из первых теоретиков безобразного как эстетической категории – Карл Розенкранц – писал: «Комическое невозможно без ингредиента безобразного, воплощающееся и перевоплощающееся в свободе прекрасного» (Розенкранц 2010: 34), или «комическое является формой, в которой, через противостояние прекрасному, безобразное освобождается от своего отрицательного характера» (Там же, 39). Чтобы проиллюстрировать комизм в поэзии Поплавского приведем несколько строф из стихотворения «Морской змей» (1925):

По улице скелеты молодые
Идут в непромокаемом пальто,
На них надеты башмаки кривые:
То богачи; иные – без порток.

другие модернистские школы – футуризм, дада, сюрреализм, у которых такой прием получит название коллаж (collage).

А перед театром, где гербы, гербы,
Шкелет Шекспира продает билеты.
Подкатывают гладкие гробы,
На них валят белесые жилеты.

Скелеты лошадей бегут на скачках,
На них скелетыши жокеев чуть сидят.
Скелеты кораблей уходят в скачку.
Скелеты туч влачатся к ним назад. <...>
(ССТ1 2009: 98)

В таком же абсурдистском ключе написан и «Мрактат о гуне», особенно «песня четверт<ая>», отрывок из которой наглядно иллюстрирует отсутствие мотивировки и причинно-следственных связей:

На луне живут я и моя жена
На луну плюют я и моя жена
Луна не любит ни меня ни моей жены
У попа была луна
Он ее убил
Но увидев что она моя жена
Он ее похоронил
И надпись написал
Здесь останавливаться стро<го> запрещается <...>
(Поплавский 2009: 52)

Свое поэтическое мастерство Поплавский доказывает обращением к специфическим поэтическим формам, какой является лимерик – пятистишие шуточного (абсурдного)³¹⁴ характера. У Поплавского же мы находим стихотворение из 6 таких лимериков (каждая строфа – это отдельный лимерик), написанных 5-стопным хореем со специфически чередующимися мужскими и женскими окончаниями по типу *абааб* – это стихотворение 1929 года «Розы Грааля». Приведем лишь несколько строк:

Спала вечность в розовом гробу.
А кругом все было тихо странно.
В синюю стеклянную трубу,
Ангелы трубили про судьбу

³¹⁴ Абсурдистский характер лимерика вполне ясен если имеется в виду, что эта форма стала особенно популярна после выхода «Книги бессмыслицы» (*A book of nonsense*) Э. Лира в 1846 году.

В изумрудном небе утром ранним.

В темном доме призрак спал на стуле,
На рабочий стол облокотясь.
А в большом окне огни июля
Молча гасли, медленно тонули,
На огромной глубине светясь.

Высока заря над Ронсевалем,
Неподвижен вечер, кончен путь.
За стенами рыцари Грааля
Розу белую в снегу сорвали
И кого-то улыбаясь ждут. <...>
(ССТ1 2009: 211)

Комизм в стихотворениях Бориса Поплавского усиливают абсолютно сюрреалистические образы: *лысые скелеты; зеленые скелеты; скелет во фраке; красный осел; лиловый крокодил; в больших цилиндрах петухи; Венера Милосская в белом трико; мертвецы в кальсонах чистых; золотая лошадь; коричневый монах; розовые змеи; лиловый заяц;* и т.п. Комизм приведенных сочетаний подчеркивается гротескностью полученных образов³¹⁵. Сам поэт считал, что следует писать так, «чтобы в первую минуту казалось, что написано “черт знает что”» (ССТЗ 2009: 19). Цветовая палитра в стихотворениях Поплавского, по мнению Д. Токарева, возникает под влиянием художников-фовистов, в частности Рауля Дюфи (Raoul Dufy)³¹⁶, но отметить надо и очевидное влияние живописи импрессионизма и других ненатуралистических школ, что сказалось на манере Поплавского придавать стихотворным образам дополнительные (живописные) оттенки (с помощью суффикса прилагательных *-ова/-ева-*): *синеватый (полюс блестит синеватый), голубоватый (в садах голубоватых), лиловатый (асфальт лиловатый; косарь лиловатый; сумрак лиловатый), розоватый (гора розоватая), желтоватый (желтоватые отблески), зеленоватый (зеленоватая вода)* и др.

Умберто Эко, исходя из средневековых взглядов на вопрос эстетики уродливого/безобразного писал, что «вещи уродливые вписываются в гармонию мира посредством пропорции и контраста. Красота (это стало общей точкой зрения для схоластов) рождается и благодаря контрастам. Существование чудовищ имеет

³¹⁵ Патрис Пави (Patrice Pavis) в «Словаре театра» замечает: «Гротеск тесно связан с *трагикомическим*, что исторически выявляется вместе со *Sturm und Drang*, *драмой* и *мелодрамой*, романтическим театром <...>. Гротеск и трагикомическое в смешанном жанре находятся в нестабильном равновесии между смешным и трагикомическим, каждый жанр предполагает свою противоположность, чтобы не застыть в окончательной форме. В современном мире, известном своим уродством, то есть недостатком идентичности и гармонии, гротеск отказывается от того, чтобы рисовать гармоничную картину общества: он «миметически» воспроизводит хаос, создавая переработанный образ» (Пави 1991: 58).

³¹⁶ См.: Токарев 2011а: 69.

свой смысл, они играют свою собственную роль в гармонии всего сущего» (Эко 2004: 69).

Поэзия Бориса Поплавского – это своеобразная пляска смерти³¹⁷ (лат. *Mortis Saltatio*), где в бесконечном танце кружатся скелеты под музыку ямбов и хореев. Идея пляски смерти после 1914-го года стала общим местом в творчестве разных поэтов; ее находим, например, и у Хуго Балля (Hugo Ball) в стихотворении «Пляска смерти» (*Totentanz*) 1916-го года. У Поплавского очень часто пляска смерти, как и все возвышенное, сочетается с комическим элементом. Так, например, это выражено в стихотворении «Бардак на весу»:

Безумно шевеля рукой-клевшей
С зажатой в ней плешивою луной,
Покойник жрет проворно колбасу,
В цилиндре пляшет нагишом в лесу,
И с ним, в него впившись, волшебный рак
Трясется в такт, как образцовый фрак.
Раскачивается небес барак.
Кракк!!!!
(ССТ1 2009: 174)

В искусстве второй половины XIX – начала XX века мотив «пляски смерти» до совершенства довел испанский художник Хосе Гуадалупе Посада (*José Guadalupe Posada*), чьи картины А. Бретон считал глубоко юмористичными (См.: Илл. №8).

Идея существования подтекста «пляски смерти» в поэзии Поплавского легко доказуема на примере мертвецов или скелетов во фраке, которые являются своеобразным общим местом в его стихах второй половины 1920-х гг. («Там в каюте граммофон играет. / И друзья танцуют в полумраке. / Путаясь в ногах собаки лают. / К кораблю летит скелет во фраке» (ССТ1 2009: 196), что напрямую перекликается со циклом стихотворений «Пляска смерти» (1912–1914) А. Блока, где читаем:

<...> Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
Прохожих, и дома, и прочий вздор...
А мертвеца – к другому безобразью
Скрежещущий несет таксомотор.

³¹⁷ Средневековый сюжет «Пляска смерти» (*Mortis Saltatio*) был использован И. Гете в балладе «Пляска смерти» (*Totentanz*), Бодлером в стихотворении «Пляска смерти» (*Danse macabre*) и др., а потом этот мотив стал часто обрабатываться в поэзии конца XIX – первых десятилетий XX века. Находим этот сюжет у Р. М. Рильке, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба и т.д. Даже в кино прорывается этот сюжет очень рано, в 1916 году А. Волковым был снят фильм «Пляска смерти», по сценарию И. Мозжухина, в котором он исполнял главную роль, но фильм не сохранился.

В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем – изящный фрак.
Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка – дура и супруг – дурак.
(Блок 1960: 30)

В седьмой строфе стихотворения «Art poétique» (1925–1931) Поплавский подчеркивает этот «мир наизнанку», в котором сочетается некий гротеск с комизмом, используя абсурдистские приемы:

И подают пальто их благородью...
С немывтыми ногами слон в хитоне,
О смутно движется к жилищу Гесперид,
Запутываясь в фалдах, в смехе тонет,
Изнанкою являя жалкий вид.
(ССТ1 2009: 125)

Или

Я зарекался в желтом преулке
Нажеки помнить о халве в гробу
Я там играл на небольшой свистульке
Разбрасывая им свою судьбу
(Поплавский, *Куски*)

Один из важных мотивов, свидетельствующих о влиянии сюрреалистской доктрины на поэзию Поплавского, – мотив арлекина. Приведем сначала его недатированное стихотворение, не вошедшее в поэтические сборники, «Арлекин, мы давно не встречались с тобой»:

Арлекин, мы давно не встречались с тобой.
Мне казалось – ты умер далече,
Где под утро печально осекся гобой
И погасли фонарики вечера.

Неужели искать только лучшие встречи?..
Пролетев через синие горы морей,
Ты, быть может, не слышал молитвы предтечи –
Уходящему сердцу кричала: скорей.

С океанов собрались идеи-смерчи,
Их несущийся гул уж расслышан в ночи.
Только витязи выживут бурю.
На лиловом плафоне грозových небес
Ты кружить запоздал, размалеванный бес,
Очарован безумием дури.

(ССТ1 2009: 426)

В приведенном стихотворении замечаются следы сюрреалистических гротескных образов – *печально осекся гобой; идеи-смерчи; лиловый плафон грозových небес; размалеванный бес*, а также мотивы *смерти, безумия* и др. Образ арлекина, к которому поэт обращается, вероятнее всего, является символом той ушедшей эпохи, по которой он тоскует. Он напрямую связан с эстетикой гротеска и отсылает нас к немецкому историку и публицисту XVIII века – Юстусу Мезеру (Justus Möser), опубликовавшему в 1761-ом году трактат «Арлекин или защита гротескно-комического» (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotteske-Komischen*). В данном трактате арлекин защищает гротеск как эстетическую категорию³¹⁸, а сам гротеск сопряжен с буффонадой и двусмысленностью³¹⁹. Арлекин³²⁰ в поэзии Поплавского, возможно, одновременно обращен и к В. Парнаху, одному из создателей «Палаты поэтов» и экспериментировавшему в области музыки, эксцентрического танца и поэзии, за которым закрепилось определение «акробат», что видно и из заглавия его поэтического сборника «Карабкается акробат» (1922).

По Фридриху Шлегелю (Friedrich Schlegel) гротеск как таковой является подлинным изобретением романтизма, или, как он сам писал, «гротеск и исповедь суть единственные романтические создания нашего неоромантического века» (Шлегель 1983: 398). В процитированном выше стихотворении «Арлекин, мы давно не встречались с тобой», наряду с гротескными образами в исповедальной пафосной ноте, которая усиливается 4-стопным анапестом, мы видим сугубо романтические элементы – *море, рыцарь, бес*. Эти мотивы также как и вышеупомянутая традиция *Commedia dell'arte* станут популярными не только в русском, но и во всем европейском модернизме. В Италии, к примеру, в период с 1916-го по 1925-ый годы просуществует литературное объединение, названное «Театр гротеска» (*Teatro del grottesco*), а самый известный среди участников этого объединения был Луиджи Пиранделло (Luigi Pirandello). Другие великие источники гротеска в европейском и русском модернизме, которые, несомненно, были известны Поплавскому – это творчество таких писателей,

³¹⁸ Об этом см.: Kayser W. *Das Grotteske: Seine Gestaltung im Malerei und Dichtung*. Stauffenburg Verlag Brigitt Narr GmhH, 2004. С. 39–40.

³¹⁹ Все эти элементы стали составными частями авангардных поэтик первых десятилетий XX века, таких как футуризм, дадаизм и др., и достаточно вспомнить знаменитое «дело Барреса» - шуточно-буффонный процесс, организованы дадаистами 13-го мая 1921-го года.

³²⁰ Своеобразная «арлекиниана» Серебряного века – это отдельный «топос», который интересно показан на примере творчества К. А. Сомова, Н.Н. Сапунова и С.Ю. Судейкина на выставке в Третьяковской галерее, проходившей с 23-го ноября 2018 по 19-е мая 2019-го года. Арлекин также часто встречается у многих поэтов Серебряного века – Е. Гуро, О. Мандельштам, И. Анненский, Эллис, Г. Иванов, Г. Адамович, И. Игнатъев, М. Кузмин, А. Блок, А. Белый и т.д.

как Г. Майринк (Gustav Meyrink), Ф. Кафка (Franz Kafka), Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Белый и, конечно, творчество ОБЭРИУ-тов. В. Кайзер обращает внимание на «Песни Мальдорора» Лотреамона как на один из важных источников сюрреалистского гротеска³²¹. С театральными традициями поэтику Поплавского сближают и мотивы *танца, масок, балагана, паяцов, теней, акробатов, клоунов*³²² и др., встречающиеся в его поэзии. Такие мотивы характеризовали творчество поэтов-символистов, стремившихся либо создать собственную мифологию, либо стать участниками обряда, культа, мистерии и др. В этом контексте достаточно вспомнить башню Вячеслава Иванова, где собирались самые именитые поэты, художники, философы, будущие политики того времени и становились участниками самых разнообразных фантазий.

Мотив арлекина мы находим и в других стихотворениях Поплавского, например, в недатированном «За углом в пустынном мюзик-холле», где пустынный театр вовсе не пуст, а заполнен гротескными образами людей, ангелов, птиц, дьяволов и проч., причем само упоминание этих образов в одном месте рисует стандартную для Поплавского сюрреалистическую обстановку:

За углом в пустынном мюзик-холле
На копеечку поставили режиссеры
Ангелы прогуливались в холле
Пропивали молодость свою
Кто-то в сердце барабан ударил
И повисло небо на смычке
На колени пал в променуаре
Сутенер в лиловом сюртуке
Соловьи в оркестре рокотали
Снег огней танцовщиц засыпал
Чьи-то совы в облаках кричали
Кто-то черный в креслах засыпал
Арлекины хлопали в ладоши
Вызывали дьявола на бис
Водолаз слепой одев калоши
Утонул смеясь на дне кулис
(ССТ1 2009: 452)

С другой стороны, мотив размалеванного беса из стихотворения «Арлекин, мы давно не встречались с тобой» является отсылкой к источникам сюрреализма в

³²¹ См.: Кайзер 2004: 178.

³²² «Любимые персонажи Минчина – ангелы, арлекины, клоуны – обитают, – пишет Д. Токарев, – и в поэтическом пространстве стихов Поплавского <...>», а эти образы были частым мотивом и в живописи таких художников как П. Сезанн, Э. Дега, Г. Сеньяк, А. Бенуа и др.

живописи – Паоло Уччелло (Paolo Uccello), Лука Синьорелли (Luca Signorelli), Иероним Босх, Питер Брейгель Старший (Pieter Bruegel de Oude) и др.

Наверное, один из самых известных гротескных образов в поэзии Поплавского – это образ черной Мадонны. В одноименном стихотворении 1927-го года среди сюрреалистских сочетаний и образов (*синеветящие дни; спящий асфальт; умирающие кларнеты и скрипки; красный месяц; лиловый дым* и др.) появляется образ черной Мадонны:

<...> Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет черная Мадонна,
Руки разметав в смертельном сне.

И сквозь жар, ночной, священный, адный,
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,
Запорхает белый, беспощадный
Снег, идущий миллионы лет.

(ССТ1 2009: 178–179)

Черная Мадонна у Поплавского имеет, на наш взгляд, реальный литературный источник³²³ – роман «Зеленый лик» (*Das grüne Gesicht*, 1916) немецкого писателя Г. Майринка. Помимо темы вечного жида – Агасфера и Летучего Голландца, – проходящей через весь роман Майринка, в «Зеленом лике» возникают и астральные пространства, демонические и мифические существа, и другие элементы, характерные для поэтики Поплавского, а также присутствует образ черной Мадонны:

«Искрой последней надежды показался ему образ темноликой Мадонны. Вот она, истинная богиня, – у нее золотая диадема на голове. Черная богиня. Может, она поймет его язык? Он присел на корточки перед образом, задержал дыхание и замер, пока его уши не наполнил вопль поверженных врагов, которые в рабском подобострастии дожидались его у врат в мир иной. Он захрипел и проглотил свой язык, чтобы войти в царство, где человек может говорить с незримыми. И что же? Пустота.

Глубокий, непроницаемый мрак вместо мягкого зеленоватого света, к которому он привык. Он не мог найти путь к черной богине» (Майринк 2015: 197).

³²³ 1920-е годы – это время, когда большую популярность приобретает и джаз (уже в 1921 году парижском казино Трокадеро выступает джазовый коллектив Луиса Митчелла), организуются выставки негритянского искусства, Ман Рэй (Man Ray) создает экспериментальную фотограию с мотивами негритянского искусства (черная маска – См.: Илл. №3) и т.п.

Мотив Богородицы в сюрреалистической манере первым пародировал Макс Эрнст (Max Ernst) на полотне 1923-го года «Пьета, или ночная революция» (Pietà or Revolution by Night), чем посягнул на традиционные каноны (См.: Илл. №4). Однако рассуждая о возможном источнике этого образа в поэзии Поплавского, не стоит забывать о картине Н. Гочаровой «Богоматерь с младенцем» (См.: Илл. №5).

Сюрреалистические образы в стихотворении «Черная Мадонна», особенно упоминание оркестра и различных инструментов – кларнет, скрипка, тромбон – вместе с 5-стопным хореем, которым стихотворение написано, делают его чрезвычайно мелодичным. Р. Якобсон, анализируя 5-стопный хорей Бориса Поплавского, ставит отдельные его стихотворения в один ряд со стихотворениями Лермонтова, Тютчева, Блока и Есенина, написанными тем же размером. М. Гаспаров же определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-статические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели» (Гаспаров 2012: 332). 5-стопный хорей придает стихотворению пафосный, даже трагический характер, вероятно, поэтому М. Гаспаров назвал Бориса Поплавского «виртуозом хорейческой смерти» (Там же, 353).

Гротескный образ Богородицы мы обнаруживаем в стихотворении «На иконе в золотых кустах» (1926), где Богородица-дама держит в руках красного Адама. Оно написано в сюрреалистической манере потока сознания:

На иконе в золотых кустах
Богородица сидит в грустях
Прародительница и приснодева
Победительница древней Евы
И на пальцах держит эта дама
Маленького красного Адама <...>
(Ливак 2014: 662)

Согласно весьма тонкому замечанию В. Кайзера «придание формы гротеску является попыткой обуздать демоническое в мире»³²⁴ (Кайзер 2004: 202).

Мрачные и гротескные образы Поплавского навеяны живописью в той же мере, что и литературными источниками, поскольку он одинаково восхищается как картинами Оноре Домье (Honoré Daumier) и Франциско Гойя (Francisco José de Goya), так и творчеством Э. Т. А. Гофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) и Ш. Бодлера: «Живопись Домье, мрачная и феноменально экспрессивная, часто подобная Гойе, любившему уродство, является одним из гениальнейших памятников мрачного и трагического вторичного французского романтизма эпохи фантастики и печали, Гофмана и Бодлера» (ССТЗ 2009: 143).

³²⁴ [В оригинале: «<...> die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören»].

Приезд первой волны русских эмигрантов в столицу Франции совпал по времени с приездом Тристана Тцара в Париж (17-го января 1920-го года), после чего этот город становится центром дадаизма. Борис Поплавский примыкает к группе «Гатарапак»³²⁵, членом которой, среди прочих был и С. Шаршун, впоследствии самый активный дадаист, друг Т. Тцара, Ф. Пикабия, Ф. Супо и др. По поводу самого названия группы «Гатарапак» Ю. В. Зобнин высказал мнение, что «заумное название группы было аналогом французского *dada*, также обозначающего “ничто и все”» (Зобнин 2010: 52).

Тристан Тцара в «Манифесте дада», прочитанном 23 июля 1918 в «Meise» в Цюрихе, утверждал: «Порядок=беспорядок, я=не я, утверждение=отрицание; то есть высшие излучения абсолютного искусства. Абсолютного в чистоте космического и стройного хаоса, вечного в кровавом шарике секунды без длительности без дыхания без света без контроля. Я люблю старое искусство за его новизну. Только контраст связывает нас с прошлым» (Тцара 2000: 91). Радикализм, анархизм³²⁶ и нигилизм дадаистов³²⁷, уничтожение четких образов и др., что сопряжено с какофоничностью и такого типа хаосом, с одной стороны, и дегуманизация нового искусства, с другой, не могли полностью удовлетворить Бориса Поплавского, так как в его поэтическом мире действуют другие механизмы: гармония (хаоса)³²⁸, образ, символ и проч. Дегуманизация, которая, надо заметить, особенно была выражена в манифестах итальянских футуристов, прославлявших движение, прогресс, машины, железо, бетон и проч., в поэме А. Блока «Возмездие» обозначена как проблема человека и его места в этом новом мире:

Что ж, человек? – За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

³²⁵ «Среди <...> пионеров “Гатарапака” были литераторы, художники и скульпторы (некоторые совмещали ряд занятий): Виктор Барт, Лазарь Воловик, Ладо Гудиашвили, Александр Гингер, Давид Какабадзе, Сергей Карский, Довид Кнут (в то время известный как Давид Фиксман), Валентин Парнах, Борис Поплавский, Сергей Ромов, Константин Терешкович, Хаим Сутин, Адольф Федер, Александр Френкель, Осип Цадкин, Яков Цвибак (будущий Андрей Седых), Сергей Шаршун и Анатолий Юлиус» (Ливак 2014: 37).

³²⁶ Анархизм не был чужд и русскому футуризму, о чем его представители (Бурлюк, Каменский, Маяковский) заявляют в «Манифесте летучей федерации футуристов» (1918).

³²⁷ Сергей Ромов писал: «Во всех странах, где дадаизм развивался, он принял революционно-политическую окраску того или иного напряжения в зависимости от общей социальной конъюнктуры. Так дело обстояло в Германии, Бельгии, Швейцарии, Испании, Италии. <...> Что касается Франции, то несмотря на то, что французский дадаизм таил в себе какие-то якобинско-бунтарские истоки, об его политической физиономии можно было только догадываться» (Ливак 2014: 862).

³²⁸ У Поплавского это тот хаос «абсолютной сферы экзистенции», сформулированы Новалисом, о котором мы писали в первой главе, но гармонируется он в случае Поплавского ритмом, то есть музыкальным началом – «заунывным звуком» «далекой скрипки между близких балалаек» (Набоков 2004: 564), как выразился В. Набоков в автобиографии «Память, говори». Идею гармонии в хаосе отстаивали акмеисты, а именно М. Кузмин, писавший в тексте «О прекрасной ясности»: «Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эд. По, необузданная фантазия Гофмана нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму» (Кузмин 2000: 6).

О чем – машин немолчный скрежет?
Зачем – пропеллер, воя, режет
Туман холодный – и пустой?
(Блок 1960: 306)

В отличие от поэтов, принадлежавших к сугубо авангардистским течениям (футуризм, дадаизм, «41°»), Поплавский стремился не разрушать язык, а обогащать его, что видно в следующих языковых метафорических «изобретениях»: *в лучезарном трико облака; вздыхает дождь, как ломовая лошадь; черноглазая судьба; день идет с небес, как синий снег; астрономы плачут в лунных ризах; вечер в платье абрикосовом; спящие звезды – серебристые рыбки; Как олень по снегу тундры млечной / Бежит любовь; Серое небо белесым большим тараканом...; Солнце всходит золотым штандартом* и т.д. Это не окказиональные образования или неологизмы, как, например, у В. Маяковского, а метафорические и аллегорические изобретения внутри языковой данности, формирование новых поэтических образов путем сочетания несочетаемого – хармсовского «столкновения словесных смыслов». Таким образом, у Поплавского наблюдается не футуристическое кредо «слово-новшество», а скорее «образ-новшество». Слова для Поплавского – это то же самое, что краски для художника (хотя он не был совсем бесталанным в этой сфере), о чем говорят и многие названия стихотворений, якобы посвященные художникам: «Рембрандт», «Hommage à Pablo Picasso» и др. Д. В. Токарев по поводу стихотворения «Рембрандт» замечает: «Поплавский <...> выступает в роли своеобразного “подмастерья” Рембрандта, завершающего работу мастера, который лишь задумал некий пейзаж, но не воплотил его на холсте; другими словами, поэт как бы “материализует”, “проявляет” пейзаж, который до этого был как бы свернут в себя, закрыт для восприятия» (Токарев 2009: 731).

Недатированное стихотворение «Рембрандт» включено в сборник «Дирижабль неизвестного направления», который характеризуется особенно сильной поэтической выразительностью и тяготением к ясности образов, присущим в это время, к примеру, поэзии И. Бунина.

Упомянутая дегуманизация искусства и литературы³²⁹, не удовлетворившая Поплавского, проявляется у него, в том числе жалостью, о которой писал Ю. Иваск: «Можно назвать его русским “модернистом”, близким французским сюрреалистам. Но есть и отличие: эмоциональность чужда “модерну” XX века, правда, не Аполлинеру, а у Поплавского была жалость – очень русская, роднившая его с Достоевским “Бедных людей”, а в поэзии с Иннокентием Анненским <...>» (Иваск 1993: 160).

Даже в стихотворении «Дадафония» (1926), в самом заглавии, намекающем на дадаистскую поэтику, то есть на журнал «ДАДАфон» («DADAprhone»), выпущенный Т. Тцара в марте 1920 года, Поплавский не мог освободиться традиционных стихотворных характеристик – формы, ритма, рифмы. Это видно, во-первых, в

³²⁹ «Обнажившаяся хрупкость здания европейской культуры приводит их [дадаистов – Н. М.] к мысли о необходимости уничтожения самого человеческого разума и всех его достижений, искоренения культурных парадигм, которые, с точки зрения Д.<адаистов>, ответственны за произошедшую катастрофу. Поэтому основное внимание дадаисты уделяли разложению слова / как того, на чем строится европейская цивилизация» (ЛЭТП 2001: 194).

заглавии, где к стандартному корню – *дада* – поэт добавляет еще один полноценный корень – *фон-*(ия) (от. гр. φωνή – звук, звучание), то есть хаотическая и какофоническая дада у Поплавского становится благозвучной (гармонизированной), восстанавливается поэтическая гармония. Также мы в этом стихотворении находим довольно правильный 5-стопный ямб – рассмотрим, например, вторую строфу «Дадафонии»:

Как набожно жена спала внизу	U–UUU–U– U–
Вверху сидела в золотом жилете	U–U–UUU–U–U
Пила лозу что бродит по возу	U–U–U–UUU–
Изнемогала в обществе скелета	UUU–U–UUU–U

(ССТ1 2009: 446)

Но в стихотворении, все-таки сохраняется автоматический образ письма, без знаков препинания и с использованием нестандартных сочетаний слов (*зеленое синело; сон немел; опера-ромашка; журчи чулан* и др.), а это было «заявлено» поэтом в том же 1926 году, в стихотворении «Art Poétique», в котором читаем, как «Течет дискуссия как ерундовый сон», а лирический субъект (или здесь сам поэт даже?!) говорит: «Шикарный враль верчу бесшерстый ямб» (Поплавский 2009: 68).

Нам кажется, что в словах И. Зданевича, о том, что «эмиграция ничего не могла ему дать», стоит усмотреть намек на неприжившуюся до конца авангардистскую поэтику у Поплавского, поскольку и в зараженном разными радикально авангардными течениями Париже, он оставался в большей степени «своим», делая время от времени небольшие экскурсы в дадаизм и сюрреализм³³⁰. В одном из писем к Зданевичу Поплавский приглашает его в «Ла Боле», где он будет читать новые стихотворения, и добавляет в постскрипуме: «У меня есть три новых стихотворения. Я буду читать, хотя Тебя это совершенно не интересует» (Поплавский 1997: 93). В другом письме, отвечая на упреки Зданевича, Поплавский заявляет о выбранном им новом пути: «Да, я решил “сбавить тону”, сделать себя понятным (сделаться самому себя противным), потому что “мысль изреченная...” и т.д. <...> я не хочу умереть в неизвестности, потому что сатанинской гордости этого я не приемлю, потому что я христианин (то есть чернь, по-нашему)» (Там же, 94). Это привело во второй половине 1920-х годов к расхождению ученика и учителя – Поплавского и Ильязда. Если у Ильязда находим, по словам В. Гречко, «десятки страниц, плотно исписанных заумными словоформами, в которые лишь изредка вклиниваются “умные” слова» (Гречко 2013: 189), то у Поплавского, наоборот, большинство стихотворений написано «умными» словами, в которые изредка вклиниваются заумные³³¹. Заумничание Поплавского порой граничит с издевательством над Зданевичем (что мы в другом ключе видели и в стихотворении «Покушение с негодными средствами»); так он в дневнике за 1922-ой год пишет: «Вечером надел чужое пальто как сюртук и поехал

³³⁰ По словам Режиса Гейро Поплавский в течение всего нескольких лет (между 1922 и 1925 гг.) «колеблется между дадаизмом и сюрреализмом» (Гейро 2010: 214).

³³¹ Само понятие *заумь* емко до заумности. В. Гречко, в указанной работе, выделяет разные уровни проявления зауми: «макрозаумь», «квазизаумь», «недозаумь».

слушать Зданевича. Путнак Фалус, бя, боливар, бульвар, от декабристованус... храм Тютчева, клозет, уход из жизни» (ССТЗ 2009: 241). В приведенном отрывке заметно не просто издевательство над творчеством Зданевича, но даже явная ругань.

Чистую фонетическую заумь, характерную для теоретиков и поэтов русского футуризма, таких как А. Крученых, по типу «Дыр бул щыл», у Поплавского трудно найти³³². Такого типа заумь у него сочетается с дадаистскими приемами «случайных» (оказиональных) слов:

Орегон кентаома ро мао
Саратога кеньга арагон
Готевага ента гватемала
Колевала борома голон

Оголен робатый Иллиноис
Шендоа дитя звезды летит
А внизу спешит вдогонку поезд
Бело нао на лугу кретин
(ССТ1 2009: 166)

Другие приемы и механизмы футуристической поэтики, в первую очередь *сдвиг*, засвидетельствованы в его творчестве не малым количеством примеров. Футуристический прием *сдвига* как игры футуристов со смыслом слова и поисков новых значений и возможностей речевых единиц, интересно прижился в поэзии Поплавского. А. Крученых звуковой или словесный сдвиг определяет следующим образом: «Слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, назовем звуковым сдвигом, напр. – голос нежный, какунервного Кубелика смычек, Икущи роз» (Крученых 1922: 5). В поэзии Поплавского сдвиг порой проявляется так, как будто это случайное образование, а не преднамеренное («Мыс Доброй Надежды. Мы с доброй надеждой тебя покидали»; «Ручей, но чей» и т.п.), но он писал и такие стихотворения, которые почти полностью построены на сдвигах, то есть на языковой игре:

Се слов игра могла сломать осла,
Но я осел железный, я желе
Жалел всегда, желал, но ан ослаб.
Но, ах, еще! Пожалуй, пожалей!
.....
Но снова я звоню в парадный ход/
Меня встречают. – Вера, чаю! – чаю.

³³² Неким особняком здесь стоит «Мрактат о гуне», посвященный И. Зданевичу, написанный почти полностью в духе поэтики «41°», что видно из самого факта, кто является адресатом, но таких длинных текстов (166 строк), тем более полностью «заумных» у Поплавского больше нет.

Что кончится мной ледяной поход.
Но Ты мертва. Давно мертва!... Скучаю.
(ССТ1 2009: 73)

Языковая игра также характеризовала творчество А. Туфанова, который писал стихи в форме палиндромов («Узорно лил он розУ, / Пил томим от лиП, / Узор гулял угрозУ, / Хил он, но с мечем соннолиХ» (Туфанов 1924: 42)).

Вершину авангардного творчества Поплавского представляют стихотворения (довольно редкие), в которых поэт осуществляет некий синтез всех футуристических приемов: заумь, сдвиг, срыв, разрушение орфографии и др. Данный прием особенно характеризует стихи, написанные в 1925-ом году («Что будет в море? Мор ли? Водный морг? / На юте рыба? Иль в каюте? Ибо / Комический исторгнули восторг / Комы воды. Кому в аду – счастливо!» (ССТ1 2009: 169)). К такому ряду стихотворений принадлежит и написанное в 1925-ом году «Не верьте гибнет кто не может жить»:

Не верьте гибнет кто не может жить
И кто дрожит безмерно дорожит
Проходят незаметные ножки
Стал храбрый взял их как бы золото жид
Подходит смерть глядя. О взгляд косой
Костой молчит он равнодушен к блядам
Мы гладим позабыв о шоколаде
Постй мы прачки, спрячь-ка, мы косой
Утюг витюг, в огне стоит пожарный
Дрожа к нему к немому он к воде
О деву режет лезвием ножа
Поджаривает гладит од поджарный
Но смерть пошла не за любовь за деньги
Ничто за за, о не уговоришь
Ужо так грит не хочешь хорошенько
Бац этим самым. Я упал. Воры!!!
(Поплавский 2013: 42)

Идея сдвига в русской литературе развивалась в разных направлениях и, можно сделать вывод, что более или менее у каждого поэта было свое видение этого приема. Поэтому нам кажется, что на сдвигологию Поплавского мог повлиять и «тихосдвиг» П. Филонова, осуществленный в заумной поэме «Пропѣвень о проросли мировой», в которой Ванька Ключникъ заявляет об этом типе сдвига, а в котором мотив сна также важен:

«страда омолоти лѣпой тождество снов створных слому гор и вешни прямит
росль высокую сѣвая ширелья въ лозы вина ѣльнь зовами міра тих зор пращей
ожерезлой дух лет вьет радугами зарит тихосдвигом оземн чтобы двинуло землю вѣно
невѣсты на югъ через Вѣну рани подночья оволок дивый хороведом орым поддыбит
бѣг снѣгов гость устами за вином и хлѣбом входит въ небо верхушками пѣнья легок и
чист» (Степанов 2006: 541–542).

Хлебниковский тип зауми, усматриваемый в поэме П. Филонова, был ближе поэтической системе Поплавского, так как он опирался на образование заумных слов с помощью иностранной лексики. Приведем в качестве подтверждения этому первые две строфы стихотворения «Соутно умигано халохао» (1925):

Соутно умигано халохао,
Пелаохото хуратó арán.
Незамарán: холóтно у, халáтно о
Так буридán, дон дерисóн ура.

Урал урón, каминабú тубúка.
Хулитаскúка касасí валí,
Но поразбúкай мúкали азбúка
Теласмурóка саонáр алí.

(ССТ1 2009: 170)

Достаточно двух приведенных строф, чтобы проследить в поэзии Поплавского хлебниковскую манеру «игры» – путем варьирования одних и тех же корней (*хал/хол/лаох; ур/ут; бук/мук/бук* и др.) при одновременном наложении стандартных грамматических правил русского литературного языка: суффикса *-н/-т-* для страдательных причастий (*умигано; пелахото; буридан; дерисон* и др.), предлогов, частиц, восклицаний и др. (*у, о, ура, но, так* и др.), вплоть до использования стандартных слов из корпуса русского литературного языка (*Урал, азбука, урон* и др.).

Футуристическая языковая игра, особенно подражание детской речи, также оставила след в поэтике Бориса Поплавского, это видно, прежде всего, на примере таких стихотворений как «Петя Пан» (1926), в которых из самого названия виден основной источник вдохновения («Стеклянная жена моей души / Люблю твой непонятный быстрый голос / Я ль ты когда отшил иль заушил / Иль сверзил ниц один свинцовый волос» (ССТ1 2009: 171)). Поплавский, делая конспект к публикации своих произведений, упоминает среди своих стихотворений «детские стихи, к которым нужно быть очень строгим» (Поплавский 2013: 107).

Поскольку Поплавский в совершенстве владел французским языком, он мог шифровать дополнительные смыслы в своих стихах, как в случае с стихотворением «*Mistique juive*» («Мистический жид»), в котором игра слов построена на двуязычной основе: *juive* (жид) – жидкий.

В 1926 году Борис Поплавский пишет стихотворение «Дон Кихот», посвященное его другу и самому заядлому русскому дадаисту – Сергею Шаршуну, где в первой строфе выражает свое поэтическое «Верую», абсолютно противоположное основам дадаизма:

Надо мечтать! Восхищаться надо!
Надо сдаваться! Не надо жить!
Потому что блестит на луне колоннада,
Поют африканцы и пропеллер жужжит.
(ССТ1 2009: 102)

В.Е. Багно заметил, что «все перипетии романной судьбы сервантесовского мечтателя, фантазера, чудака и нонконформиста вмещаются в четыре должествования первых двух строк стихотворения» (Багно 2009: 153), из чего видно, что поэтика Поплавского является надстройкой давно построенных прочных литературных основ. Несомненно, во многом прав Р. Гуль, сказав, будто «среди русских поэтов-монпарнасцев Поплавский был исключением» (Гуль 2019: 145).

Донкихотская тема сопряжена в поэтическом мире Бориса Поплавского с его уходом из реальной злободневности в мир сновидений и иллюзий³³³. Непринятие суровой эмигрантской реальности обусловило трансформацию повседневных образов в образы высшего уровня, подобно тому, как Дон Кихот сделал монотонную реальность в образе бедной крестьянки, ветряных мельниц и др. участниками своей иллюзорной мечты, трансформировав элементы реальности в единицы высшего порядка. По Леониду Ливаку, «перед поэтами-авангардистами русского Парижа встал выбор – самоизоляция или уход во франкоязычную литературную деятельность» (Ливак 2014: 59), и Поплавский большей частью пошел по пути самоизоляции, что в дальнейшем обусловило его автомистификацию в литературе и в жизни.

Неспланированным последним эпатажем Бориса Поплавского был, можно считать, желтый гроб в котором его положили в могилу. Этим он замкнул круг собственной жизни: в своих первых стихотворениях он подражал Маяковскому, а желтым гробом в конце обыграл его желтую кофту.

Сравнительно быстрый переход от одной поэтики к другой, при отсутствии зачастую даты написания стихотворений, не позволяет с точностью сказать, как долго длилось увлечение Поплавского этими поэтиками и было ли это действительно увлечением или просто желанием «поставить галочку». По словам Зинаиды Шаховской, «все было в нем [Поплавском – Н. М.] гримом, и различить его подлинные

³³³ При рассмотрении донкихотской темы в поэзии Поплавского, нельзя не вспомнить современника М. Сервантеса, английского философа Фрэнсиса Бэкона (Francis Bacon) и его идеи человеческих иллюзий, выраженные через категории «идолов». В контексте поэзии Бориса Поплавского особенно актуальной является бэконовская категория «идолов рода»: «*Идолы рода* находят основание в самой природе человека, в племени или самом роде людей, ибо ложно утверждать, что чувства человека есть мера вещей. Наоборот, все воспримается как чувства, так и ума покоятся на аналогии человека, а не на аналогии мира. Ум человека уподобляется неровному зеркалу, которое, примешивая к природе вещей свою природу, отражает вещи в искривленном и обезображенном виде» (Бэкон 1972: 19).

черты под этим гримом не удавалось. Талант его рос из хаоса. Мироззрения у него не было и быть не могло, были настроения – но дух поэзии дышит, где хочет, и из хаоса ракетой взлетали чудесные и ни на чьи не похожие строфы» (Шаховская 1991: 150-151), а в другом месте Зинаида Алексеевна произносит похвалу поэзии Поплавского: «Его поэзия звучала неподражаемо, как может звучать только талант самобытный» (Шаховская 2006: 332).

Исследовав всю триаду заявленных нами в начале вопросов, мы в заключении попытаемся представить периодизацию поэтического творчества Бориса Поплавского.

ГЛАВА 3.

ХРОНОТОП В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО³³⁴

*«Если Россия есть как идея,
она бессмертна»*

Б.

Поплавский

§ 3.1. ПРОЛЕГОМЭНЫ К ГЛАВЕ 3.

«Для Поплавского землей изгнания является весь мир: он – “проклятый” поэт, падший ангел, птица которая не может взлететь, чтобы соединиться с небесной бесконечностью» (Менегальдо 2007: 213).

Целью данной главы является анализ сознательных и бессознательных уровней, относящихся к пласту утраченного – родины/дома (место) и прошлого/будущего (время), – что раскрывается в поэзии и дополнительно освещает состояние лирического субъекта, а через него и самого поэта³³⁵; как бы сильными ни были защитные механизмы человека, в творчестве (в литературе, в живописи...) очень часто отражается и доля бессознательного, тем более, когда речь идет о подростке, который смотрит как исчезает его мир. Таким подростком был и Борис Поплавский.

³³⁴ В основу данной главы легла статья автора, опубликованная до завершения настоящей диссертации – См.: Милькович 2019б: 115–133.

³³⁵ Хронотипическим мотивам в поэзии Бориса Поплавского посвящена отдельная глава в кандидатской диссертации Р. Компарелли (См.: Компарелли 2015: 36–51), но автор исследует, в основном, топос города (Рим, Париж, Лондон, Иерусалим и т.д.), а мы сосредоточимся именно на мотивах, связанных с потерянной родиной/домом и временем присутствием этим понятиям.

Потеря родной земли не могла не сказаться в той или иной степени на сознании и творчестве каждого русского писателя. Иван Ильин в работе «Россия в русской поэзии» описывает это следующим образом:

«Если не все мы, то, наверное, многие из нас извели за эти темные, скорбные и скудные годы пространственного отрыва от русского народа, русской природы, русской земли и русского национального быта – *тоску по родине*; это своеобразное духовное ощущение, которое приходит само, овладевает душой и, подобно голоду или любви, неотступно требует утоления, пока не получит его» (Ильин 1996: 199).

Связь с родиной может проявляться даже на метафизическом уровне, через интертекстуальные связи, представляющие собой канал, по которому осуществляется взаимовлияние не только географически, но и во всяком другом смысле далеких друг от друга литератур.

Концепт *родины*³³⁶, являющийся важным мотивом в русской литературе вообще, для писателей русской эмиграции первых десятилетий XX века станет одним из ключевых. Е. Бартоми́нский, И. Сандомирская и В. Телия по этому поводу пишут:

«В эмигрантской риторике понятие *отечества*, как потерянной действительности всплывает постоянно. Потом, если *Отечество* обозначает комплекс государственности и народной думы, а *родина* охватывает комплекс корней и старины, тогда *отчизна* относится к комплексу изгнания и утраты – важных мотивов в русской литературе двух последних столетий»³³⁷. (Бартоми́нский 1999: 37)

Тема изгнанничества, тесно сопряженная с мотивами родины, дома и прошлого, возникала в русской литературе еще во времена романтизма. Многие великие русские поэты были изгнанниками – А. Радищев, А. Грибоедов, А. Пушкин, Е. Баратынский и др., не говоря уже о XX веке, когда огромное количество русских писателей и поэтов оказалось за пределами родной страны. Большая часть из них мечтала вернуться на родину, «во плоти или на бумаге», как выразился И. Бродский в

³³⁶ Об этом см., например: Bartmiński J. *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich: praca zbiorowa*. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 1993; Сандомирская И. *Родина, отечество, отчизна в дискурсивных практиках современного русского языка. Опыт анализа культурной идиомы*. Etnolingwystyka. Problemy języka i kultury. Lublin, 1999. С. 51-68; Bartmiński J., Sandomirska I., Telija V., *Ojczyzna w polskim i rosyjskim językowym obrazie świata*. Etnolingwystyka. Problemy języka i kultury. Lublin, 1999. С. 25-49; Юдин А. В. *Русский концепт родина/отечество/отчизна и украинский батьківщина/вітчизна: сопоставительный анализ*. Slavica Gandensia, vol. 30, 2003. р. 137-163; Сандомирская И. *Книга о родине: Опыт анализа дискурсивных практик*. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 50. Wien 2001., и др.

³³⁷ [В оригинале: «W retoryce emigracji pojęcie *otčizny* jako utraconej wartości staje się powszechne. A zatem jeśli *Otečestvo* to nazwa kompleksu państwowości i narodowej dumy, a *rodina* – nazwa kompleksu korzeni i gleby, to *otčizna* odnosi się do kompleksu wygnania i utraty – ważnego motywu rosyjskiej literatury dwóch ostatnich stuleci»].

письме Л. Брежневу. Для многих поэтов XX века, уехавших из России, родина стала потерянным раем, а для оставшихся – обретенным адом.

Оставшиеся «в глухом чаду пожара» поэты, как А. Ахматова, например, осуждали и жалели поэтов, уехавших из страны («Но вечно жалок мне изгнанник. / Как заключенный, как больной / Темна твоя дорога, странник, / Полынью пахнет хлеб чужой» (Ахматова 1998: 389), а уехавшие мечтали вернуться на родину, иногда даже только чтобы умереть, как Бродский («Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать» (Бродский 2001: 209).

Были, конечно, и такие, как А. Амфитеатров, считавшие, что рассеяние пошло на пользу русской литературе, как-то обедневшей людьми и событиями, а сама эмиграция воспринималась ими как блаженное состояние для русской литературы:

«Тяжелые материальные условия, в которых мы, изгнанники, влачим свое существование, не сломили ни духа, ни энергии русского литературного класса. Напротив, обновили их: расширили территориально и этнографически область нашего бытового наблюдения, обострили наше внимание, углубили психологическое проникновение» (Амфитеатров 2005: 606).

Пользуясь терминологией Д. С. Лихачева, обозначим, что в поэзии Бориса Поплавского понятие *родина* возводится на уровень «концепта» со своей специфической «концептосферой». Термин «концепт» наилучшим образом определяет универсальные поэтические символы, одни из которых характерны только для конкретных авторов, а другие являются универсальными. Определяя сам термин «концепт», Д. С. Лихачев писал: «<...> концепт – это не просто алгебраическое обозначение, не знак и не сигнал. Концепты, являясь “посланиями” (message), могут по-разному восприниматься адресатами» (Лихачев 1997: 152). В концептосферу *родины* в поэтике Бориса Поплавского входят такие понятия как *дом*, *прошлое* и *Россия*, а с ними непременно связана и категория времени, прежде всего *прошлого* и *будущего* в значении *до* и *после*.

Тоску по родине, по словам философа И. Ильина, можно утолить лишь путем непосредственного общения с Россией, а это «*путь общения с ее поэзией*, ибо поэзия, подобно молитве, подробно пению, подробно всему национальному искусству, есть *голос самой России*, есть ее живой вздох, ее живой стон, ее живое слово» (Ильин 1996: 208).

Глубокая связь человека с родиной проявляется и на психологическом уровне:

«В психологическом смысле, индивид и нация-государство связаны между собой – будь это генетически либо мистически. Нации-государства, поэтому, являются когерентными индивидуалистическими личностями, которые реагируют и относятся друг к другу как индивидуалистические личности. Психологическая связь между

индивидом и нацией-государством является полной, так как она основана либо на генах, либо на духовном диктате»³³⁸. (Блюм 1990: 10)

Светлана Семенова молодым экзистенциалистским писателям (имея в виду младшее поколение эмигрантов в Париже) ставит диагноз «затаенно-болезненная любовь к родине» (Семенова 2001: 511).

Любовь к родине, выраженная через пафос и ностальгию, не была характерна исключительно для эмигрантских поэтов и писателей; стихи тех, кто остался в России после бурных событий 1917-го года часто были переполнены ощущением зыбкости («Мы живем под собою не чуя страны» О. Мандельштама и др.) и исчезания родной страны. В поэзии символистов, акмеистов и имажинистов эта тоска выражена через образ погибающей Руси: у А. Белого («Ныне, странники, с вами я: скоро ж / Дымным дымом от вас пронесусь – / Я – просторов рыдающих сторож, / Исходивший великую Русь» (Белый 1994а: 184), Есенина («Если крикнет рать святая: / “Кинь ты Русь, живи в раю!” / Я скажу: “Не надо рая, / Дайте родину мою”» (Есенин 1995: 51), Блока («Утопая в глубоком сугробе, / Я на утлые санки сажусь. / Не в богатом покоишься гробе / Ты, убогая финская Русь!» (Блок 1960: 263) и т.д. Ту же старинную Русь находим и у Поплавского («Много было совещаний / Едак с марта на Руси – / И от ихних от стараний / Ни солдат нет, ни муки» (ССТ1 2009: 408); «Потускнели главы византийских церквей, / Непонятная скорбь разошлась до Афин. / Где-то умер бескрылый в тоске серафим, / Не поет по ночам на Руси соловей» (Там же, 413); «Я надену схиму и пойду, шатаюсь, / По дорогам грязным избяной Руси. / Не давай руки мне целовать, прощаясь, / Образ мой печальный в сердце не носи» (Там же, 424).

В случае Бориса Поплавского среди многочисленных разногласий – по поводу наркотиков, поэтического языка, самой смерти и др. – существуют и несогласованные мнения и по поводу того, как сильно подействовала на него жизнь в эмиграции и стал ли он наполовину французом (А. Олькот) или же он сильно переживал из-за потерянного дома и всей страны. При рассмотрении этого вопроса, помимо творчества самого Поплавского, мы также будем руководствоваться мнением близких ему людей. Так В. Варшавский писал:

«<...> прав, по-моему, Адамович, когда говорит, что французская и западная вообще культура попала в случае Поплавского на психологически чуждую почву. Думаю, на почву, чуждую не только психологически. Все сознание Поплавского было абсолютно иноприродно “острому галльскому смыслу”, всей картезианской стороне французского гения. Нет, он был поэт не полуфранцузский и не парижский, а эмигрантский, русско-монпарнасский. Когда он говорит: “не Россия и не Франция, а Париж”, нужно помнить, что его Париж – это Монпарнас, “где человек другой, чем повсюду, породы... вырванный из земли, как мандрагора”» (Варшавский 2010: 150).

³³⁸ [В оригинале: «Psychologically, the individual and the nation-state are linked – either genetically or mystically. Nation-states, therefore, are coherent individualistic personalities which react to and act towards each other as individualistic personalities. <...> The psychological link between individual and nation-state is absolute, being based either in genes or in spiritual diktat»].

Важные источники этой темы в поэтике Бориса Поплавского освещаются и путем исследования интертекстуальных связей («чужого слова», аллюзий, обыгрывании, интертекстуальной иронии и др.), с помощью которых поэт находился в постоянном диалоге с отечественной литературой. Диалог, осуществляемый поэтом на интертекстуальном уровне, делает конкретные мотивы универсальными, а связь с родиной непрерывной.

Из русских писателей постоянными «собеседниками» лирического героя Бориса Поплавского являются: А. Пушкин, М. Лермонтов, Е. Баратынский, В. Жуковский, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, Б. Пастернак, С. Есенин и др.

§ 3.2. Родина/дом и время в поэзии Бориса Поплавского

Борис Юлианович Поплавский был всего лишь подростком, когда «в истерическом году» ему довелось стать свидетелем поворота истории и навсегда покинуть свою родину. В этом роковом 1918 году Поплавский с отцом уезжает на юг России, через Харьков в Крым, где в 1920 году, как и остаток белоармейцев, они, купив билет в один конец, садятся на пароход и навсегда покидают родные берега. Е. Менегальдо в тексте «“Частное письмо” Бориса Поплавского» отмечает, что тема разлуки с родиной особенно ярко выражена в юношеских стихах, в сборнике «Флаги» и в целом характеризует раннее творчество Поплавского³³⁹.

Мы, прежде всего, в контексте данной работы, зададимся вопросом: что подросток, не успевший даже оглянуться в вихре событий, мог вывезти с собой в «тощем чемодане», кроме скудных подростковых воспоминаний? Нина Берберова писала: «Те, кто уехал шестнадцати лет, как Поплавский, – почти ничего не вывезли с собой. Те, что уехали двадцати, – увезли достаточно, то есть успели прочесть, узнать, а иногда и продумать кое-что русское – Белого и Ключевского, Хлебникова и Шкловского, Мандельштама и Троицкого» (Берберова 2017: 263), но, как нам кажется, Нина Берберова в этом отношении недооценивает Поплавского, так как русская литературная традиция для него была очень важна. В статье «О судьбах России» Поплавский по этому поводу писал: «Ответственность за ценности, которые дала Родина, всегда присутствует в любящем ее, а отказаться от нее было бы нравственным воровством, большего у самого себя» (ССТЗ 2009: 9). Но, как справедливо замечает А. Н. Николукин, эмигранты унесли с собой не Россию, «а свою эпоху – ту, из которой уехали» (Николукин 2003: 249).

В Москве Поплавский учился во Французском реальном училище, что, с одной стороны, очень рано предопределило его эмигрантский путь, а с другой – позволило ему рано ознакомиться с литературным наследием Франции³⁴⁰ – особенно с поэзией

³³⁹ «<...> ранне творчество поэта – наспех набросанные юношеские стихи, где с такой болью и щемящей грустью запечатлен тяжкий момент разлуки с родным краем, где страх, навеянный соблазном отдаться во власть “темных сил” невроза, отчаяния, кокаина, создает ключевую тональность, которая впоследствии выкристаллизовалась в более совершенных энигматических стихотворениях “Флагов”» (Поплавский 1996: 7).

³⁴⁰ Но это не относится к его поэтическому языку и, на наш взгляд, неверным замечаниям В. Набокова типа «крайне поверхностное знание русского языка», «нерусский склад речи», «бедность слов и оборотов» и т.п. (См.: В. Набоков Б. Поплавский «Флаги» // *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, С. 167-168), а здесь скорее налицо подражание приемам французских символистов, особенно Ж. Лафору, который «порой определенные слова нарочно пишет ошибочно, *бросая вызов правописанию*, он изобретает – выковывает новые слова, соединяет несколько слов в одно, *по-немецки*, коверкает, выбрасывает элементы пошлой и злободневной речи и настраивает их на свой лад <...>» (См.: Коля Мишевић „Лафоргов језик“ // Коля Мишевић *Осам Влашића француског симболизма*. С. 49). Похожего мнения о «неправильности» языка Б. Поплавского и Д. Токарев, по мнению которого эта «неправильность» свидетельствует о продолжении развития языка писателя – об этом см.: Токарев 2014: 67.

французских символистов, чье влияние заметно в его поэзии³⁴¹. Воспоминания о родине в поэзии Поплавского на первый взгляд скудны, но они сильно нагружены символикой потерянного дома³⁴².

Возведение поэтами и писателями понятия родины на метафорический или метонимический уровень, является одним из уже описанных механизмов:

«В этом фразеологическом ряду можно наблюдать последствия метонимического и метафорического переноса значений от сферы непосредственного окружения и семьи к более широким человеческим сообществам (деревня, город), затем к «естественному ряду», представляющему атрибуты того, что является близким (пейзажи, природа), даже дальше – и здесь происходит чрезвычайно важное преобразование семантики – в дискурсы, посредством которых устанавливается коллективная идентификация (сообщество истории, языка, литературы) и, наконец, к символике политического режима (патрия, правительство, вождь)»³⁴³. (Бартминьский 1999: 29)

Большинство писателей-эмигрантов в своих произведениях вспоминают Россию, жалеют о потерянном доме и питают надежду на возвращение (Бунин³⁴⁴, Газданов, Ремизов, Зайцев, Шмелев и др.). Ю. В. Зобнин делает вывод, что «старшее поколение литераторов-эмигрантов жило элегическим вечным “вчера”, а идущее за ним молодое поколение – драматическим вечным “сегодня”» (Зобнин 2010: 14), однако, всегда встает вопрос, можно ли проводить такие резкие границы, так как на примере русской эмиграции в Париже видно, что творчество «старших» и «младших» очень часто ничем не отличается.

У Поплавского тоже чувствуется определенная тоска по родине³⁴⁵, об этом в его дневниках есть записи: «Если личная жизнь мне не удастся, я требую от себя не винить в этом эмиграцию и на нее все не сваливать. Гамлет жил на родине и Вертер тоже, и

³⁴¹ Свои стихотворения Б. Поплавский посвящает разным французским поэтам – Жюлью Лафоргу, Жюлью Сюпервьелью, Артуру Рембо, Лотреамону; по этому поводу Д. Токарев замечает: «Поплавскому хотелось быть “проклятым поэтом” и он делал все, чтобы таковым казаться» (Токарев 2011а: 74)

³⁴² О трактовке самого понятия *дом* см., например Bartmiński J. *Dom i świat – opozycja i komplementarność*. *Postskriptum polonistyczne*, nr. 1(1), 2008. С. 55-68.

³⁴³ [В оригинале: «W tym szeregu frazotwórczym daje się zaobserwować konsekwencja metonimicznych i metaforicznych przenośni znaczeń ze sfery bezpośredniego otoczenia i rodziny na szersze wspólnoty ludzkie (wieś, miasto), dalej na „szeregi naturalne”, reprezentujące atrybuty tego, co bliskie (pejzaże, przyroda), jeszcze dalej – i tu następuje nadzwyczaj istotne przekształcenie semantyki – na dyskursy, za pomocą których ustanawia się identyfikację zbiorową (wspólnota historii, języka, literatury), wreszcie na symbolikę reżimu politycznego (patria, rząd, wódz)»].

³⁴⁴ Приведем слова молодого Арсеньева из романа Ивана Бунина «Жизнь Арсеньева»: «Я глядел, и опять слезы навертывались мне на глаза – от неудержимо поднимавшегося в груди сладкого и скорбного чувства родины, России, всей ее темной древности» (Бунин 1952: 331).

³⁴⁵ В письме А.Н. Богославскому Л.Д. Червинская писала: «Но все дело в том, что представляла собой эмиграция. Теперь это кажется ясным: тоску по родине – такой или другой, но родине. И все взлеты лирики не могли этого заглушить. Здесь, как Вы знаете, было, по крайней мере, два поколения, т.е. те, кто знали Россию, и... мы (включая Поплавского), которые даже не помнили жизнь там» (Поплавский 1996: 80).

оба не имели извинений, следственно, и я должен не искать их <...>» (Поплавский 1996: 223). Упомянутый Поплавским в стихотворении «Детство Гамлета» (1929) Гамлет, по мнению О. А. Савинской, связан с темой родины. Ключевыми она видит строки: «Странный кондуктор им раздавал билеты с крестами. // Радостно лаял будильник на тех, кто вернулись» (ССТ1 2009: 69)³⁴⁶. Мы добавим, что в процитированных строках, особенно в последней, мотив времени, то есть будильника, который «радостно лаял», намекает на восстановление утраченного времени в поэзии Поплавского, о чем мы неоднократно писали в предыдущих главах – поэт намекает на прустовское понятие «обретенного времени», восходящее к одноименному роману (Le Temps retrouvé, 1927).

Хотя Поплавский иногда отвергал Россию, он отвергал новое, большевистское государство. Поплавский очень дорожил всем русским: «Не Россия и не Франция, а Париж (или Прага, Ревель и т.д.) ее родина, с какой-то только отдаленной проекцией на русскую бесконечность, как Афины или Иос были родиной пишущего грека с второстепенной проекцией на огромны античный мир» (ССТ3 2009: 125).

И в дневниках самого Поплавского, и в воспоминаниях его знакомых и современников, мы видим поэта, мечтающего вернуться в Россию³⁴⁷. В. Ходасевич как-то заметил, что «национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным» (Ходасевич 1996: 257), но все-таки у многих, оказавшихся за пределами России писателей, тема родины или потерянной родины, наряду с родным языком, становится одной из ключевых.

Само географическое расстояние для Поплавского не имело значения, потому что его с родиной связывали крепкие узы – литературное и культурное наследие, которое превосходит все рамки и границы. Он по ночам зачитывается Гоголем и Достоевским, восхищается Розановым и Блоком, во время проживания в Берлине, с 1922 по 1924 год, где занимается живописью, он знакомится с Андреем Белым, Борисом Пастернаком и другими³⁴⁸. Монпарнас 1920-30-х годов являлся приютом русской интеллигенции, а в маленьких кафе «Селект», «Ротонда» и других до утра не умолкали оживленные споры о философии, живописи и литературе, там вслух размышляли о судьбе России. В статье «Вокруг чисел» Поплавский писал:

«Мы – литература правды о сегодняшнем дне, которая, как вечная музыка голода и счастья, звучит для нас на Монпарнасском бульваре, как звучала бы на Кузнецком мосту, только что здесь в ней больше религиозных мотивов и меньше легких халтурных денег, меньше юбилеев, авансов, меценатов и, слава Богу, меньше

³⁴⁶ Об этом см.: Савинская 2012: 120.

³⁴⁷ Ср.: «... Мечтал иногда [Б. Ю. Поплавский – Н. М.] стать профессором философии в России... когда там не только колхозники “будут носить цилиндры и ездить на фордах, – говорил он, – но и кончатся гонения на веру и начнется свободная духовная жизнь» (Поплавский 1996: 425).

³⁴⁸ Попутно следует упомянуть, что у всех этих писателей в большинстве случаев единственным измерением и локусом развертывания их сюжетов является Россия – будь это Русь, Россия, Петербург, Москва или еще какой-нибудь город или место, представляющее просто одну «монаду» в этом едином организме – родной стране русского человека.

литераторов, но зато больше мужества, высокомерия и стоической суровости» (Поплавский 1996: 300).

В. Варшавский отмечает также: «Монпарнас нам мнился мифологическим священным “пупом земли”, где сходились ад, земля и небо» (Варшавский 2010: 152).

Борис Поплавский впервые в стихах затосковал по столице в Харькове, куда он с отцом перебрался в 1918 году, направляясь в Крым. В стихотворении «Вот прошло, навсегда я уехал на юг...» (1918), посвященном Асе Перской, он под стук колес³⁴⁹ вспоминает дорогу на юг. В памяти поэта всплывает московский собор, часто посещаемый им, куда, как он говорит, обращаясь к адресату стихов: «Мы ходили с тобой кокаиниться в церкви, / Улыбались икон расписные глаза» (Поплавский 1996: 355). Улыбающиеся глаза икон в восприятии поэта, видимо, являются результатом воздействия наркотических средств³⁵⁰. В следующей строфе лирический субъект знакомит нас с местом и обстановкой:

Это было в Москве, где большие соборы,
Где в подвалах курильни гашиша и опия,
Где в виденьях моих мне кривили улыбки жестокие,
Стоэтажных домов декадентские норы.

(Поплавский 1996: 355)

Данное стихотворение выстроено на оппозиции верх : низ – сначала это показано в путешествии в вагоне из Москвы в Харьков, то есть передвижение в пространстве по вертикали север → юг, а затем показана и оппозиционность³⁵¹ соборного верха Москвы, религиозного места, и ее подземелья, где царствуют гашиш и опий – некое мифическое королевство бога Морфея³⁵². Важность мотива храма,

³⁴⁹ Мотив стука вагонных колес немаловажен, поскольку сам мотив поезда и его движения, по мнению Ю. Матвеевой, «имеет двойную подоплёку: традиционную, в нашей литературе устойчиво закреплённую, где железная дорога ассоциируется с гибельным началом (Л. Толстой, А. Блок), и романтическую, связанную уже с иной эпохой и иным мироощущением, где уходящий поезд связывается с целым спектром сложных душевных переживаний – от “тоски по новой чужбине” до мечты “о вечном возвращении”» (РЗ:ПкД 2004: 31).

³⁵⁰ Марк Слоним в Литературном дневнике вспоминает: «В его поэзии [Б. Поплавского – Н. М.] разлит “сладчайший яд” разложения, ущерба, в ней царствует “наркотическая стихия” – столь хорошо знакомая Сологубу и нашим русским декадентам и ранним символистам» (Поплавский 1993: 174).

³⁵¹ Бинарность станет одним из важных психологических признаков Бориса Поплавского, что скажется и на его творчестве, особенно когда речь идет о думах, связанных с родиной. В предисловии к первому тому трехтомного собрания сочинений Б. Поплавского Е. Менегальдо по этому поводу отмечает: «Поплавский рано испытал раздвоение личности под воздействием наркотиков. <...> Эмиграция раскалывает надвое и личное время, и пространство. Там – покинутая родина, потерянная юность; здесь – другая страна, другой язык, другая культура» (ССТ1 2009: 7).

³⁵² «Обычный сон стал для него редкостью. Морфий и дешевая водка давали только забытие. Мир, в который они вводили поэта, изменился. Чарующий, умиротворенный, прекрасный – вытеснялся беспокойным, кошмарным, полным химер и опасных тварей. Увеличивались дозы, приходилось чаще

связанного с утраченной родиной, подчеркивается Бартминьским и его коллегами: «Центральное место занимает семейный дом, церковь как место религиозного культа и собраний жителей, с колокольным звоном, который символизирует молитву и быстротечность времени»³⁵³ (Бартминьский 1999: 33). Гашиш и опий в данном случае могут быть мотивами, за которыми поэт пытается спрятать источник, в котором он черпает свое вдохновение – ностальгия или тоска по родине. Г. Башляр писал: «Муза, Лира Орфея, фантомы гашиша и опиума могут лишь скрывать от нас существо вдохновения» (Башляр 2009: 12).

Связь между кокаином и Москвой подчеркивалась в песнях популярного в те времена Александра Вертинского³⁵⁴:

Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,
Кокаином распятая
В мокрых бульварах Москвы?
.....
Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.
Лучше синюю шейку свою затяните потуже горжеточкой
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы!
(Вертинский 2017: 21)

Внимание на важную связь между поэтом и наркотиками³⁵⁵ в отношении воспоминаний о прошлом в ностальгическом³⁵⁶ ключе подчеркивает Д. Токарев: «В некоторых стихах, написанных в Харькове и Симферополе, декадентский мотив сознательного саморазрушения, спровоцированного употреблением наркотиков, усиливается ностальгической тоской по утраченному прошлому» (Токарев 2011а: 57). Такую ностальгическую ноту Поплавский сохранит почти до конца. В стихотворении 1931-го года «Друг природы, ангел нелюдимы», лирический субъект в тоске и страхе размышляет о былом («Тихо блеск таинственный ложится, / Спит природа, кроткая

искать все более дешевые алкогольные напитки, а вместо морфия – “грязные заменители”» (Бурлак 2008: 299).

³⁵³ [В оригинале: «Centralne miejsce zajmuje rodzinna chata, cerkiew jako miejsce kultu religijnego i spotkań mieszkańców, z dzwonem symbolizującym modlitwę i przemijanie czasu <...>»].

³⁵⁴ Влияние А. Вертинского на поэзию Поплавского отмечал в отрицательном ключе В. Набоков: «Что тут скрывать – Поплавский дурной поэт, его стихи – нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака), и все это еще приправлено каким-то ужасным провинциализмом» (Поплавский 1993: 167).

³⁵⁵ Употребление наркотиков не было новизной особенно среди эмигрантской молодежи, они даже стали темой романа М. Агеева (псевдоним Марка Леви) «Роман с кокаином», что также связано с Поплавским, ведь роман Агеева был издан Ю. Фельзенем и В. Яновским в журнале «Числа» вместо романа «Домой с небес» Поплавского [об этом см.: В. С. Яновский *Поля Елисейские*].

³⁵⁶ О проявлении ностальгии в литературе и мотиве прошлого (родины, дома) см., например: Фенько А. Б. Психология ностальгии // *Московский психотерапевтический журнал*, 1993 (3).

всегда. / Только Ты тоскуешь и боишься, / Все жалеешь прошлые года» ССТ1 2009: 279)). Причем в приведенных строках чувствуется определенный ораторский пафос, обусловленный погружением лирического субъекта в рефлексию.

Юрий Владимирович Зобнин выделяет наркоманию Поплавского в качестве механизма, сделавшего его «внутренним эмигрантом»: «Но наркоман, переживающий быстрый прогресс болезни, будет “внутренним эмигрантом” везде – как на родине, та и за ее пределами!» (Зобнин 2010: 63).

Собор становится частым мотивом в стихах Поплавского, и он будет символом той возвышенной Москвы, которая сохранилась в его воспоминаниях. В стихотворении «На холодном желтеющем небе» 1931 года читаем:

Только где твой скит горожанин?
Дома низко склоняюсь к трудам.
Только где же твой дом каторжанин?
Слышишь церковь звонит? Это там.
(Поплавский 1936: 21)

Здесь мы видим оппозицию горожанин – каторжанин, то есть на вопрос о доме лирический субъект дает ответ, что «это там»; в данном ответе, как и во всем четверостишии, мы можем заметить тоску по далекому дому, по покинутой родине. В «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» подчеркивается, что слово *дом* обладает «расширительным» употреблением и в переносном смысле может означать родину: «Дом – единственный синоним ряда, который допускает *расширительные*, метафорические употребления, описывая: а) не только помещение, но и страну, территорию и т. п. <...>» (Новый объяснительный словарь... 2003: 286).

Оппозиция *здесь – там*, как показывает К. Ичин на материале стихотворений Овидия и Осипа Мандельштама, являются мотивами характерными для темы изгнания в русской литературе 1920-1930-х гг., что сильнее всего сказалось на поэтике О. Мандельштама, а лексическое ядро, определяющее понятие *там*, составляют такие понятия как «отчизна-империя; дом; друзья; возлюбленная» (Ичин 2007: 44). Третьей частью треугольника поэтики изгнания, как указывает сербский литературовед, является мотив вечной жизни. От Овидия через Мандельштама к Поплавскому, как мы предполагаем, пришел важный символ, связывающий тему родины и изгнания – флаг. Единственный прижизненный поэтический сборник Поплавского, как мы уже не раз отмечали, назывался «Флаги» и в нем, как и в других сборниках, символ флага встречается часто (*флаги молча вились; над замком флаги грустят; синяя стена, песок и флаги; флаги рвались с окон и шестов; развеивает флаги судьба; флаги восходили, толпа начинала кричать; на больших шестах мечтали флаги; огромные флаги; яркие флаги; флаги весело вились; смотрим на флаги* и т.д.), а в сборнике «Tristia» О. Мандельштама флаг нагружен символикой воспоминания («Как быстро тучи пробегают / Неосвященную грядой, / И хлопья черных роз летают / Под этой ветряной луной. / И, птица смерти и рыдания, / Влачится траурной каймой / Огромный флаг воспоминанья / За кипарисною кормой» (Мандельштам 2009: 98)). В приведенном отрывке из стихотворения Мандельштама «Еще далеко асфodelей»

(1917) также видны другие символы, характерные для поэтики Поплавского – черные розы, ветряная луна, смерть, траур и др. По замечанию Е. Куликовой, «Мандельштам имеет в виду, конечно, и корабль России, который должен найти свое место в новом мире, открытом после 1917 г.: либо обрести свою дорогу, либо погибнуть» (Куликова 2011: 16). Эти слова применимы к эмигрантской литературе в целом.

В выражении «церковь звонит» (именно *церковь*, а не *собор* – только сакральное место – как понятие, которое может относиться и к католическому подтексту) заключен очень глубокий смысл, так как для русского человека это не просто колокольный звон, а это звуки «Вечернего звона» стихов поэта русского романтизма Ивана Козлова, в которых ключевыми понятиями являются «юные дни», «край родной», «отчий дом», прощание с ним и проч.; это идея той России, которую изобразил Исаак Левитан на знаменитой картине «Вечерний звон». В стихотворении 1931-го года у Поплавского находим мотив колокола, пробуждающего своим звоном воспоминания («И колокол в туманный час / Неспешно голос посылает, – / От смертных снов не будит нас, / Не судит, но благословляет» (ССТ1 2009: 250).

В стихотворениях Поплавского часто нет прямого намека на Россию, но по некоторым мотивам можно проследить, что воспоминания о родине проходят через все его поэтическое творчество. Так, например, мотив снега и снежной белизны, который появляется в большом количестве стихотворений, является, как сам Поплавский писал в дневниках, давним воспоминанием о родине: «Иногда в музыкальной фразе запечатлевается целая какая-нибудь мертвая весна³⁵⁷, или, для меня, в запахе мандариновой кожуры – целое Рождество в снегах, в России...» (Поплавский 1996: 99). Данная модель запаха или вкуса, который пробуждает воспоминания у человека, является одним из важных художественных приемов Марселя Пруста, у которого запах или вкус (гренок с чаем, к примеру) являются ключом к ларцу воспоминаний:

«Я обмакнул гренок в чай, положил его на язык, и в тот миг, когда ощутил его вкус – вкус размоченного в чае черствого хлеба, со мной что-то произошло: я услышал запах герани и апельсиновых деревьев, меня затопил поток чего-то ослепительного, поток счастья; я оставался недвижим, боясь хоть единым жестом нарушить совершающееся во мне таинство, и все цеплялся за вкус хлеба, пропитанного чаем, от которого, казалось, исходило это чудесное воздействие, как вдруг потрясенные перегородки моей памяти подались, и летние месяцы, проведенные в загородном доме, с их утрами, влекущими за собой чреду, нескончаемое бремя упоительных часов, хлынули в мое сознание». (Пруст 1999: 26)

Влияние творчества М. Пруста на Бориса Поплавского неоспоримо, и об этом сам Поплавский неоднократно высказывался, однако возникает вопрос почему «ключом» к воспоминаниям Поплавского о прошлом является, исходя из

³⁵⁷ Как ни странно, мотив мертвой, то есть «погибшей» весны, связанной с погибшей Россией, появляется и в романе «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина: «Был молодой Вильгельм Второй, был какой-то генерал Буланже, был Александр Третий, грузный хозяин необъятной России... И была в эти легендарные времена, в этой навсегда погибшей России весна, и был кто-то, с темным румянцем на щеках, с синими яркими глазами, зачем-то мучивший себя английским языком, день и ночь таивший в себе тоску о своем будущем, где, казалось, ожидала его вся прелесть и радость мира» (Бунин 1952: 200).

процитированного фрагмента из дневника поэта, запах какой-то «мандариновой кожуры», в то время как в его стихотворениях запахи чаще всего сопровождаются отрицательной символиккой (*запах ног; больничный запах; запах пота; странный запах; запах рвоты; запах сырости; розы пахнут смертью; отъездом пахнет* и т.п.). На наш взгляд, запах «мандариновой кожуры» является не случайным мотивом, только напоминая поэту прошлое, в нем одновременно заключен диалог с прошлым, то есть с отечественной литературой. Мотив мандарина и мандаринового запаха, как и мотив снега, упоминаемый в поэзии Поплавского, восходят к ранней прозе Бориса Пастернака, а именно к его прозаическому отрывку «Мышь» (1910), в котором главный герой – пианист Дмитрий Шестокрылов – именно с помощью запаха скомканной в руке мандариновой кожицы в мыслях возвращался в детство:

«<...> для Шестокрылова зима наступила, сорвалась в свои глубины лишь тогда, когда он распорол первую мандаринку на своем уединенном подоконнике. Он обнял полной горстью, стонущей горстью пианиста несколько клочков этой кожицы с железками взволнованности и с закрытыми глазами стал вдыхать, медленно, почти сопротивляясь, с таким чувством, как будто этот запах какой-то громадный, богатый, фантастический надел, что-то неисчерпаемое. Он только вдыхал и не заключал от этого неизреченного преддверия к воспоминаниям, потому что этот путь был знаком ему наизусть; он знал, что эта зимняя мандаринка колышет на себе другую зиму, в другом городе, комнату юности с озабоченной нежностью предметов, которые как пластинки напеты его возвращением к себе в тот вечер» (Пастернак 2004: 451-452).

Этот мотив мандаринового запаха Борис Пастернак будет развивать и дальше и, как обращает внимание Вячеслав Вс. Иванов, данный запах в романе «Доктор Живаго» станет звеном, связывающим Юрия Живаго и Таню³⁵⁸. В стихотворениях Поплавского лирический субъект очень часто живет воспоминаниями и не видит перед собой будущего («Они прошли, безумные года, / Как отошла весенняя вода, / В которой отражалось поднебесье. / Ах, отошел и уничтожен весь я» (ССТ1 2009: 116)).

Весна как мотив постоянного чаяния поэтом нового рождения, новой жизни, вероятно, означает и надежду на возврат на родину – телом или душой.

С другой стороны, важность снега как мотива, связанного с Россией, является также ключом к воспоминаниям, так как поэт протекание времени измеряет этой категорией – белым снегом, восклицая:

Не тратить сил! Там глубоко во сне,
Таинственная родина светает.
Без нас зима. Года, как белый снег.
Растут, растут сугробы чтоб растаять.
(Поплавский 1965: 6)

³⁵⁸ См.: Вяч. Вс. Иванов К метонимии у Пастернака: испарина вальса и аромат мандарина // *Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи*. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015. С. 582-593.

Или в другом стихотворении:

Первый снег мне былое напомнил
О судьбе, о земле, о Тебе.
Я оделся и вышел из комнат
Успокаивать горе в ходьбе.

Но напрасно вдоль белых чертогов
Шум скользит, как река в берегах.
Все такая же боль на дорогах,
Все такое же горе в снегах.
(Поплавский 1936: 28)

Снег и мороз, как стандартные атрибуты России, связываются в поэзии Бориса Юлиановича с утраченной родиной и с непроходящей тоской («И сквозь жар, ночной, священный, адный, / Сквозь лиловый дым, где пел кларнет, / Запорхает белый, беспощадный / Снег, идущий миллионы лет» (ССТ1 2009: 179)), так как поэт если и сообщает о направлении своего движения, а это особенно выражено в ранних стихотворениях, написанных между Москвой и Парижем, то это всегда движение на юг. Оппозицией теплему югу выступает снежный, холодный север. Так в стихотворении 1925 года «Скажу не может сладкая морковь» лирический субъект называет себя «сыном Севера» («Скажу не может сладкая морковь / Вас заменить. Вас о безвкусные розы / Сын Севера я полюбил морозы / И шасьт на юг. Но шасьт назад любить» (Поплавский 2013: 30)), или в одном из автоматических стихотворений Поплавским сознательно берется символ чайки, летящей на север («Дачи хлопают крыльями крыш / Птица чайка летит на север / Путешественник там замерз» (Там же, 322)). Нетрудно в лице лирического субъекта, называющего себя «сыном севера», узреть переключку со стихотворением А. С. Пушкина «К Овидию», где Пушкиным проводится параллель между Овидием («сыном юга») и им самим, поэтом, сыном севера, который «лирой северной пустыни оглашая» пел³⁵⁹. Лирический герой Пушкина, этот сын севера, как и лирический герой Поплавского в процитированных строчках, также тоскует по северным морозам и снегам, находясь на теплом юге:

<...>

Сын юга, виноград блистает пурпуровый.
Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями расстилал пушистые снега;
Зима дышала там – а с вешней теплотою

³⁵⁹ Об этом также см.: Ичин К. Пушкин и Овидий // *Поэтика изгнания: Овидий и русская поэзия*. Белград: Изд.-во Филологического факультета в Белграде, 2007. С. 17-31.

Здесь солнце ясное катилось надо мною;
.....
Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал,
И ни единый друг мне в мире не внимал;
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.
(Пушкин 1950_а: 64-65)

Тоска по русским морозам не была характерна для одного Поплавского, такая манера выражения ностальгии наблюдается и у других поэтов в эмиграции, у Ладинского, к примеру, в его цикле «Стихи о Московии» («Тамъ пальмовая роща снѣгу просить, / морозовъ ледяныхъ и теплыхъ шубъ, / Все снится ей – крещенскіе заносы, / Медвѣжій храпъ и дымъ московскихъ трубъ» (Ладинский 1931:14).

Мотив белизны встречается во многих стихотворениях Поплавского: *белый заяц; белый пароходик; фонари гуляют в белых шапках; ангелы кирпич таскают белый* и проч. Мотив белизны и белого цвета многозначен, особенно в поэтике русского символизма, тем более у А. Блока (*куст белых роз; белые ризы; белый венчик из роз*³⁶⁰ и др.) и А. Белого (*белые сирени; хитон белый; белая пена; белый лебедь* и др.), с поэтикой которых творчество Поплавского ведет глубокий внутренний диалог. Относительно эмиграции белый цвет можно связать и с библейским понятием «белого камня», на котором значится «написанное новое имя» из Откровения Иоанна Богослова. Этот мотив, который символично может означать новое рождение человека в другой стране, новое начало, или, с другой же стороны, вечное чаяние нового белого града – Небесного Иерусалима³⁶¹, мы находим и в стихотворении «Стоицизм» Поплавского 1930-го года, вошедшего в сборник «Флаги» («Под зеленым сумраком каштанов / Высыхал гранит темно-лиловый. / Хохотали дети у фонтана, / Рисовали мелом город новый» (ССТ1 2009: 225) или «В этот час белый город точёный / Покидает мадонна одна / Слышен голос трубы золочёной / Из мотора где едет она» (Поплавский 1999)). Образ белого города возникает и у других эмигрантских поэтов – И. Бунина, Г. Адамовича, А. Ладинского и др.

Воспоминания Поплавского о родине хотя и скудны, но всегда живы – наполнены тоской и надеждой:

Лишь слабый гром чуть слышно ворожит,
В сияньи туч, тяжелой влагой полных.

³⁶⁰ Параллелью блоковской концовки «В белом венчике из роз – / Впереди – Иисус Христос» является двустишие из стихотворения Поплавского «Dionisus au rôle sud»: «В розовом фраке волшебник-Христос / Там собирает букеты из роз» (ССТ1 2009: 456).

³⁶¹ Идея Небесного Иерусалима, среди потенциально знакомых Поплавскому книг, восходит к мистику Эмануэлю Сведенборгу и его книге «Новый Иерусалим и его небесное учение».

Ты, кажется, душа собралась жить,
И смотришь, родину стараясь вспомнить.
(Поплавский 1936: 102)

Образ родины у Поплавского возводится на мистический уровень, как сам поэт писал в статье «О судьбах России»: «Теперь, когда будто бы всякая связь с Россией потеряна, слово *Родина*, как оказалось имеет значение много более трансцендентальное, чем слово *среда*» (ССТЗ 2009: 7); со временем родина все больше становится родиной духа (русский философ И. Ильин оперирует понятиями *Россия земная* и *Россия духовная*), какой-то космической гаванью, куда направляются корабли в стихотворениях поэта. В одном из таких лунных портов, в стихотворении «Лунный дирижабль», находим и Аполлона: «А в тени голубых колонн / Дремлет каменный Аполлон» (Поплавский 1931: 42). Эти астральные миры и Аполлон отсылают нас к «Раю» Данте, где поэт, войдя в небесные пространства рая, обращается за вдохновением не к музе, а к Аполлону, образ которого у Поплавского часто встречается и в поэзии, и в прозе³⁶². В таком понимании родины в качестве неземного идеала поэтический мир Б. Поплавского во многом отличается от образа родины у других русских писателей в эмиграции. В связи с видением родины эмигрантами Е. Бартминьский и его коллеги делали вывод, что «понятие русской *родины* не распространяется на *отчизну небесную* и имеет мало общего с религиозными представлениями, особенно в современную эпоху»³⁶³ (Бартминьский 1999: 46).

Размышления поэта о потерянной родине начинаются сразу после выезда из Москвы – в Харькове, в Крыму и потом продолжают за границей. Немалое количество стихотворений на эту тему Поплавский написал именно в Крыму – у последней черты, как П. Н. Врангель называл Крым перед катастрофой, и таким образом он продолжает линию поэтов-романтиков – Пушкина, Мицкевича и других, тоскующих в изгнании по родине. Этот след в поэзии Поплавского также ведет к самому известному изгнаннику в мировой литературе – Овидию, слушавшему пение волн Черного моря³⁶⁴. В стихотворении «Мистическое рондо I» читаем:

³⁶² Еще одним мотивом, связывающим данный поэтический образ родины-рая с «Раем» Данте, является и мотив корабля, ладьи, на котором Данте плавает:

О вы, что, пожелав услышать пенье
в полете корабля, стремясь за мной,
лодчонку малую столкнули в нетерпенье,
вернитесь лучше на берег родной,
не суйтесь в море: ведь меня теряя,
смутитесь, видя бездну пред собой. <...>
(Рай, песнь II: 561)

а у Поплавского мы встретили мотив человека, стоящего на борту корабля и покидающего родные берега, так что он, скорее всего, подобно аргонавтам, которые упоминаются у Данте, надеется таким же образом, на корабле, и вернуться на родину.

³⁶³ [В оригинале: «pojęcie rosyjskiej rodziny nie rozciąga się na ojczyznę niebieską i ogólnie ma niewiele wspólnego z wyobrażeniami religijnymi, zwłaszcza w okresie współczesnym»].

³⁶⁴ Стихи Поплавского, написанные в Крыму перед окончательным отъездом из страны, представляют собой своеобразные «Ех ронто», в которых ощущается та же «горечь изгнания» и тоска по «отнятой

Белый домик, я тебя увидел
Из окна.
Может быть, в тебе живет Овидий
И весна. <...>
(ССТ1 2009: 190)

Для поэтов-изгнанников после Овидия характерным моментом лирики станет одиночество, горе и тоска, заявленные в названии элегического сборника Овидия – «Tristia». Также одной из ключевых характеристик поэзии изгнания является одиночество поэта, то есть его лирического субъекта, обусловленное пребыванием в чужой стране, за пределами собственной родины, в окружении чужого языка.

Влияние поэтики Овидия на творчество Бориса Поплавского заметно в таких стихотворениях как «Римское утро» (1928), «Стоицизм» (1930), «Древняя история полна» (без даты) и др., где в апокалиптическом ключе описывается древнеримский быт, а лирический субъект является гражданином римской империи и участником описываемого события:

<...> Было душно. В неуютной бане
Воровали вещи, нищих брили.
Шевеля медлительно губами
Мы в воде о сферах говорили.
И о том, как, отшумев прекрасно,
Мир сгорит, о том, что в Риме вечер,
И о чудной гибели напрасной
Мудрецов, детей широкоплечих.
.....
И слуга у спящего Пилата
Воду тихо в чашу наливал,
Центурион дежурный чистил латы,
И Иосиф хмуро крест стругал. <...>
(ССТ1 2009: 225)

Выезд из Крыма – это последний взгляд на родину Бориса Поплавского, поэтому сам Крым, как последний рубеж, если снова обратиться к «Божественной

отчизне», что и у Овидия. Выше мы видели, что у Поплавского воспоминания связаны с куполами храмов, а Овидий в своих чаяниях говорит: «Вижу крыши домов дальней отчизны моей» (Овидий 1978: 89).

комедии» Данте, поэт мыслит неким чистилищем³⁶⁵, поскольку после него наступает ад³⁶⁶ – эмиграция³⁶⁷. Подтверждение этому мы находим в стихотворении «Уход из Ялты», в котором перед нашими глазами предстает самая трогательная картина погибающей России, а лирический субъект восклицает при этом: «России нет! Не плачь, не плачь, мой друг», а само стихотворение начинается со строки «Всю ночь шел дождь. У входа в мокрый лес». Данная строка нас сразу отсылает к началу «Ада»³⁶⁸ Данте:

В середине нашей жизненной дороги
попал я в мрачный, незнакомый лес,
где путь прямой терялся в темном логе.
(Ад, песнь I: 29)

Эта реминисценция не удивляет, если принять во внимание, что В. Розанов сравнивал русскую эмигрантскую литературу с изгнанием великого флорентийского поэта из родного города. Розанов это запечатлел в форме фрагмента-анекдота «La Divina Comedia» в «Апокалипсисе нашего времени»³⁶⁹:

«С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

– Представление окончилось.

Публика встала.

– Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

(Розанов *Апокалипсис...* инт. источник)

³⁶⁵ Мотив Чистилища актуализован Г. Адамовичем в сборнике стихов «Чистилище» 1922-го года, куда вошли стихотворения написанные между 1918-м и 1922-м гг., в которых сильно ощущается тоска по погибающей России, по русской старине.

³⁶⁶ Идея пути направленного в ад, то есть из России в эмиграцию, наилучшим образом показана в стихотворении Поплавского «Возвращение в ад», где, по замечанию А. И. Чагина, «из этого стихотворения, мы увидим ясно не только огромность и бесповоротность пути, пройденного поэтом от Харькова до Парижа, но и саму направленность этого пути» (Чагин 2008б: 142-143). Авторы комментариев к трехтомному собранию сочинений Бориса Поплавского (ССТ1 2009, ССТ2 200, ССТ3 2009) в дилогии «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» видят эту обратную схему подтекста Данте – Об этом см.: ССТ2 2000: 434-435.

³⁶⁷ Тот факт, что атмосфера «Ад» Данте витала над русской эмиграции подтверждает и роман «Беатриче в аду» (1939) Николая Оцуца, близкого друга Бориса Поплавского, описавшего в данном романе божественную жизнь на Монпарнасе.

³⁶⁸ К теме ада Б. Поплавский возвращается время от времени, одним из наиболее ярких примеров является стихотворение написанное между 1925 и 1927 гг. «Орфей в аду».

³⁶⁹ Об этом см.: Николукин 2003: 254.

Именно наступающее неизвестное будущее заботит обоих поэтов, и Поплавский вслед за Данте нарочно выбирает символы *ночи* и *леса*. Таким образом, перед нами схема Божественной комедии Данте в обратном порядке: рай → чистилище → ад³⁷⁰. Само движение и время, сопряженное с ним, очень часто показаны в поэзии Поплавского как приближение к аду. В стихотворении «Зеленый ужас» читаем:

Но мир в жару, учащен пульс мгновенный,
И все часы болезненно спешат.
Мы сели только что в трамвай без направления,
И вот уже конец, застава, ад.
.....
И каждый камень шевелится глухо,
На мостовой, как головы толпы,
И каждый лист полураскрыт, как ухо,
Чтоб взять последний наш словесный пыл. <...>
(ССТ1 2009: 84)

В приведенных двух строфах ощущается зашифрованная связь с родиной: мотивы ада, быстрого движения, трамвая, оторванных голов и др. Само стихотворение «Зеленый ужас»³⁷¹ Поплавского перекликается с теми же мотивами из мистического стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай»³⁷², о чем свидетельствует и само название стихотворения Бориса Юлиановича, обыгрывающее вывеску «Зеленная» из стихотворения Гумилева:

Вывеска ... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», – знаю, туг
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.
(Гумилев 2001: 82)

³⁷⁰ Мотив эмиграции, т.е. Парижа как ада можно усмотреть и в сравнении Поплавским этого города с подземельем, противостоящим надземной Москве – об. этом см.: Токарев 2014: 69; о смерти на войне или отъезде в эмиграцию, как о *пребывании в царстве мертвых*, в связи первой волной русской эмиграции пишет и Е.Н. Проскурова – См.: Проскурина 2009: 19; уход из России с потерей рая у молодого поколения эмигрантов сравнивает и С.Г. Семенова - См.: Семенова 2001: 507.

³⁷¹ Метафора в заглавии напоминает стихотворение «Звездный ужас» Николая Гумилева.

³⁷² Небезынтересно и то, что С. Карлинский в стихотворении Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» замечает черты поэтики сюрреализма. – Об этом см.: Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // *Freedom from violence and lies: Essays on Russian Poetry and Music by Simon Karlinsky*. Boston: Academic Studies Press, 2013. С. 216.

На ледяной ад Данте (Коцит, то есть девятый круг ада, ледяное озеро в котором заключен Люцифер) намекает мотив постоянной зимы и холода в поэтическом мире Поплавского, как в стихотворении «Люди несут огонь» («Пали во тьму без борьбы. / Почему Вы погибнуть спешили, / Разве Вам лучше в аду ледяном? / Кричу: ответьте... // Нет, только холод и страх» (ССТ1 2009: 279)), или в одном из автоматических стихотворений – «Кости упавших домов» («Утро настало / Весна кругом / Усни устало / Не здесь твой дом / За каждой розой / В тени железо / Здесь рок сияет / Я здесь в аду» (ССТ1 2009: 338)). Атмосферу ада обостряет нехватка света в поэтическом мире Поплавского: солнца нет (Аполлон дремлет), оно заковано в цепи, а лирический субъект витает в сумрачном, холодном мире, в мире мертвецов. Такое изменение «обстановки» связано, помимо прочего, с уездом из России, так как в стихотворениях написанных до эмиграции и в Крыму еще чувствуется воля лирического героя к жизни, солнце пробирается сквозь тяжелые строки («О весенний солнечный Кузнецкий, / Над твоей раскрашенной толпой / Я один, насмешливый и детский, / Зло смеюсь теперь моей весной» (ССТ1 2009: 407)), а с того момента, как корабли покинули берега Крыма, лирический субъект как будто перешагнул некую мистическую границу и перешел в другой мир («А матросы кричали, матросы кричали / Подымая руки и плакали / И померкло небо – все стало зимой / На железной цепи повернулось пленное солнце / Призрак по звездам вернулся домой» (ССТ1 2009: 355)).

Надвигающуюся «гибель» после отъезда из России поэт изображает в стихотворении «Мальчик смотрит: белый пароходик» (1929), где содержится много намеков на будущую катастрофу: «На кораблик голубые крысы / Принесли из Африки чуму», «И столкнулся пароходик в море / С ледяною синею стеной» и проч. Мотивы поезда, корабля, полета, путешествия и др. в поэзии Бориса Поплавского часто являются сознательным либо подсознательным чаянием родного дома. Е. Менегальдо это описывает следующим образом: «Поезд – наравне с кораблями – один из навязчивых образов в беллетристике и поэзии младшего поколения русской литературной эмиграции, связанный с темами исхода и бродяжничества лишенных родины и почвы изгнанников. Часто встречается у Поплавского: “И, казалось, в воздухе, в печали, / Поминутно поезд уходил”» (Менегальдо 2011: 180), дальше исследователь приводит интересное замечание Гайто Газданова:

«Мы были с Поплавским в кинематографе, оркестр играл неизвестную мне мелодию, в которой было какое-то давно знакомое и часто испытанное чувство, и я тщетно силился его вспомнить и определить. – Слышите? – сказал Поплавский. – Правда, все время – точно уходит поезд? Это было поймано мгновенно и сказано с предельной точностью» (Газданов 1936: 464).

Как мы сказали в первой главе, маринистская тема в поэзии Бориса Поплавского во многом опирается на творчество Ивана Бунина, поскольку «во главе “морской” парадигмы Бунина, – пишет Е. Куликова, – стоит получивший широкой отклик в критике рассказ “Господин из Сан-Франциско” с кораблем-гробом в финале» (Куликова 2011: 452), и дальше, что очень важно: «Сильнейшей концентрации как в прозе, так и в поэзии Бунина морские сюжеты достигают в пред- и

постреволюционные годы, поскольку гибнущая Россия представляется Бунину идущим ко дну кораблем» (Там же, 453).

В стихотворениях Поплавского постоянным мотивом является большая вода – моря или океаны, чем подчеркивается тема скитальчества и изгнания. К. Ичин, анализируя тему изгнания у Овидия и И. Бродского, приходит к выводу, что такая тема у двух поэтов создается на фоне водной стихии: «Картины места изгнания, царящей в нем обстановки, а также сопутствующих поэту в дороге невзгод передаются и Овидием, и Бродским в образе водной стихии» (Ичин 2007: 75).

Хотя многие поэты до Пушкина переводили Овидия и посвящали ему свои стихи, только благодаря Пушкину этот древнеримский поэт становится постоянным собеседником русских поэтов-изгнанников³⁷³, а овидиевские мотивы – корабля, паруса, скуки в далекой стране и проч., – в тоску по родной России, отголоски которой находим в поэзии Поплавского. Посмотрим, как это показал Пушкин в L главе «Евгения Онегина»:

L

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! – взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный берег
не неприязненной стихии,
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.
(Пушкин 1950: 30–31)

В приведенном отрывке из романа в стихах Пушкина содержатся все элементы стандартной поэтической тоски по родине – чаяние свободы, жизнь у моря, ожидание корабля, скука в чужой стране. Даже Африка³⁷⁴, упоминаемая Пушкиным, не раз встречается в стихотворениях Поплавского («В Африке шумели паровозы / В черном небе / Средь странных желтых песков» (ССТ1 2009: 344); «Ну ничего, я скоро / Уеду в Африку, смотрите, гаснет газ» (Там же, 364) и др.), а которая связана с предками

³⁷³ Об Овидии и Пушкине более подробно см.: Вулих Н. Овидий и Пушкин // *Овидий* (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 1996.

³⁷⁴ Сам мотив Африки связан и с многими другими поэтами европейскими поэтами: Юлиуш Словацкий (Juliusz Słowacki), А. Рембо, Н. Гумилев и т.д.

Пушкина, то есть с его прадедом Абрамом Аннибалом³⁷⁵. Связь поэтики Поплавского с поэзией Пушкина на самом деле очень глубока, и сам фак отрицания поэтом авторитета великого романтика, делается намеренно, чтобы размять очевидные следы. Помимо всего прочего, Поплавский умело обыгрывает даже такие эпатажные эпизоды жизни великого романтика, как его вымышленная болезнь сердца, о которой он сообщает А. И. Казначееву в письме от 22-го мая 1824-го года: «Вы может быть не знаете, что у меня аневризм. Вот уже 8 лет как я ношу с собой смерть. Могу представить свидетельство которого угодно доктора. Ужели нельзя оставить меня в покое на остаток жизни, которая верно не продлится» (Пушкин 1951: 88). Приведенный пушкинский эпизод Поплавский пародирует знаменитым выражением «с пороком сердца и с порочным сердцем» в стихотворении «Жюлю Лафоргу» («С моноклем, с бахромою на штанах, / С пороком сердца и с порочным сердцем, / Иду, ехидно радуясь: луна / Оставлена Лафоргом мне в наследство» (ССТ1 2009: 90)). Пародия подтверждается упоминанием адресата стихотворения – Лафорга.

Синонимом «порочного сердца» у Поплавского является «больное сердце», которое находим в таких стихотворениях как «На балконе плакала заря» (1926–1927), «Друг природы, ангел нелюдимый» (1931) («Темный лес безмолвен у дороги, / Где-то слышен отдаленный лай. / Спи, больное сердце недотроги, / От надежд и счастья отдыхай» (ССТ1 2009: 279)) и др. Мотив «больного сердца» впервые появляется в стихотворении М. Ю. Лермонтова «К другу В. Ш.» (1831), посвященном Владимиру Шеншину («Нет! обольстить мечтой напрасной / Больное сердце мудрено; / Едва нисходит сон прекрасный, / Уж просыпается оно!» (Лермонтов 2000: 311)). Мало того, что в стихотворении Лермонтова видим тоскующего лирического субъекта, одного в лодке, мечтающего о недалеком берегу и проч., само стихотворение написано ровно на сто лет раньше стихотворения Поплавского.

После появления мотива «больного сердца» у Лермонтова, эта метафора часто будет использоваться русскими поэтами (Н. В. Кукольник, Е. П. Растопчина, А. А. Григорьев, С. Я. Надсон, А. Н. Апухтин, М. Горький, К. К. Случевский, И. Северянин и др.). Этот мотив, как и многие другие, о которых мы уже писали, в плане интертекста можно рассматривать через концепцию «чужого слова»³⁷⁶ Михаила Бахтина, что раскрывает абсолютно новые горизонты в понимании поэтического искусства Бориса Поплавского.

Как мы указали в главе «От футуристических экспериментов к эстетике “маски Медузы” в мотивах постоянного движения заключен и романтический символ Летучего Голландца³⁷⁷. Это особенно хорошо зашифровано Поплавским в

³⁷⁵ Возможно, тему Африки Поплавский вводит не просто так в свои стихотворения, а именно из-за связи с поэтикой Пушкина, ведь и судьба прадеда великого русского романтика, Абрама Аннибала, и судьба самого Поплавского были решены в Константинополе. Однако, нельзя забывать, что Африка вновь оживает в эпоху модернизма, в русской поэзии особенно благодаря Н. Гумилеву.

³⁷⁶ «<...> автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую интенцию в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое» (Бахтин 2000: 85).

³⁷⁷ Романтический образ корабля-призрака на русскую почву «пересажен» М.Ю. Лермонтовым (См.: «Воздушный корабль» 1840), который переводит и значительно перерабатывает поэму немецкого романтика Цедлица (Joseph Christian Freiherr von Zedlitz) «Корабль призраков» («Das Geisterschiff» 1832).

стихотворении «Рукопись, найденная в бутылке» (1928). Приведем первые три строфы данного стихотворения:

Мыс Доброй Надежды. Мы с доброй надеждой тебя покидали,
Но море чернело, и красный закат холодов
Стоял над кормою, где пассажирки рыдали,
И призрак Титаника нас провожал среди льдов.

В сумраке ахнул протяжный обеденный гонг.
В зале оркестр запел о любви невозвратной.
Вспыхнул на мачте блуждающий Эльмов огонь.
Перекрестились матросы внизу троекратно.

Мы погибали в таинственных южных морях,
Волны хлестали, смывая шезлонги и лодки.
Мы целовались, корабль опускался во мрак.
В трюме кричал арестант, сотрясая колодки. <...>
(ССТ1 2009: 187)

Самым важным моментом в приведенном стихотворении являются упоминание топонима Мыс Доброй Надежды, у которого, согласно преданию, в 1641 году корабль голландского капитана Ф. Ван дер Деккена был захвачен бурей и проклят небом на вечное скитания. Таким образом, Мыс Доброй надежды стал в сюжете легенды точкой перехода из одного состояния в другое, из мира живых в мир призраков. В стихотворении Бориса Поплавского эта ситуация дополнительно усиливается упоминанием призрака Титаника как намека на верную гибель. В связи с этим символом в поэзии Поплавского часто встречается мотив айсберга, намекающего на нечаянное кораблекрушение («Он изменяется, он тает, он растет, / Он – белый камень. Айсберг недоступный. / Смотрю: не лодка – самодельный плот, / Сидит матрос, к небу бросаюсь: труп» (ССТ1 2009: 119), «Мертвое солнце на розовом айсберге дремлет, / Тихо играет в темнице оркестр заключенных» (ССТ1 2009: 217)), даже в Черном море у него появляются айсберги («В черном море пели водолазы / Айсберги над ними проходили...» (ССТ1 2009: 328)). Этот поэтический образ получает дополнительную элегичность (приближается даже к элегическому дистиху) в тех случаях, когда поэт метром выбирает анапест («И айсберг проплывает над морем крушенья, / Как Венера Милосская в белом трико» (ССТ1 2009: 111). Мотив скитания в поэзии Бориса Поплавского возникает также, как показывает Р. Компарелли, и под влиянием поэзии влиянием А. Рембо, что автор показывает на примере стихотворения «Артуру Рембо» (1926–1927)³⁷⁸.

Мотивы, связанные в поэзии Поплавского с кораблекрушением – смерть, мертвецы, трупы, вопли и др. – отсылают нас к живописному источнику, а именно к

³⁷⁸ См.: Компарелли 2015б. С. 30–34.

полотну Т. Жерико «Плот “Медузы”»(1819), о чем мы писали в «Пролегоменах к Главе 2».

Прямым указателем на упомянутый мотив Летучего Голландца является упоминание огней святого Эльма, то есть маяка, чьи огни, отражавшиеся в морской глади, способствовали возникновению легенды о блуждающем корабле-призраке.

В первых двух строках второй строфы («В сумраке ахнул протяжный обеденный гонг. / В зале оркестр запел о любви невозвратной») видим типично романтический мотив – сумрак, как границу двух миров, и гонг – звук, обозначающий начало новой поры. Романтическая обстановка усиливается появлением оркестра, который намекает на пиры, шабаши и другие демонические игрища в романтической литературе. Тема смерти торжествует в начале третьей строфы («Мы погибали в таинственных южных морях»), где подразумеваются две смерти одновременно – физическая для многих эмигрантов, и духовная, из-за оторванности каждого человека от родины.

Тот же мотив перехода из одного состояния в другое, связанный с идеей о гибели в будущем, в эмиграции, мы видим в раннем стихотворении «Дредноуты в кильватерной колонне» (1919). В последней строфе читаем:

А когда, нарумяненный сердца закатом,
Через праздники вечера поеду в ночь,
Кровавое небо размажу плакатом:
Человек – это нечто, что должно превозмочь.
Оторвусь от земли, и тогда у приборов
Будут люди шушукаться: планетная система.
А я, лучи причесав на пробор,
Перелезу где-нибудь через горизонта стену.
(ССТ1 2009: 414)

Кроме географических точек, упоминаемых в стихотворении (Гаити, Триестр, Гваделупа, Новороссийск, Галлиполь, Черное море, Мраморное море), в самой первой строке («Дредноуты в кильватерной колонне») запечатлен момент ухода эмиграции с Крыма. Об этом читаем в «Воспоминаниях» П. Н. Врангеля, описавшего последние мгновения белого Крыма:

«В 3 часа 40 минут “Гайдамак” возвратился. Посадка прошла блестяще. Войска с барж были перегружены на “Россию”. Корабли вышли в море. (На 126 судах вывезено было 145 693 человека, не считая судовых команд. За исключением погибшего от шторма эскадронного миноносца “Живой”, все суда благополучно пришли в Царьград).

Огромная тяжесть свалилась с души. Невольно на несколько мгновений мысль оторвалась от горестного настоящего, неизвестного будущего. Господь помог исполнить долг. Да благословит Он наш путь в неизвестность...

Я отдал приказ идти в Константинополь» (Врангель 2012: 478).

Поэт Владимир Смоленский этот момент запечатлел в стихах:

Над Черным морем, над белым Крымом
Летела слава России дымом.

.....

И ангел плакал над мертвым ангелом,
Мы уходили за море с Врангелем.

(Смоленский 2001: 180)

Ангелы – поющие, плачущие, сидящие, хохочущие – являются постоянными спутниками лирического субъекта в поэзии Поплавского. Подобные картины потом будем встречать в поэме «Москва-Петушки» В. Ерофеева, причем и у Поплавского, и у Ерофеева есть общий источник таких видений – это нетрезвое состояние.

Частое подчеркивание юга в качестве места гибели имеет второй пласт значений. Этот второй подтекст открывается топонимическом сочетании Южный крест, возникающем в некоторых стихотворениях Поплавского («Мальчик думает а остался / Снова не увижу Южный крест / Далеко в раю над ним смеялся / Чей-то голос посредине звезд (Поплавский 1999: 25)), что при постоянном упоминании Поплавским астральных миров, звезд, разнообразных летательных аппаратов (аэропланов, кораблей и др.), намекает на первое антиутопическое произведение в русской литературе XX века, а именно на повесть В. Брюсова «Республика Южного креста» (1903).

Утопические идеи о жизни на других планетах или звездах заметны в литературе конца XIX и начала XX века. Одним из таких примеров является стихотворение Ф. Сологуба «Звезда Маир» (1898), в котором поэт придумывает утопическую страну любви – Землю Ойле, через которую протекает река Лигой, и на них бросает свой свет звезда Маир³⁷⁹. Также можно вспомнить и «Гринландию», более масштабный замысел Александра Грина, созданный в его неоромантических текстах и проч. Но особенно после Октябрьской революции наблюдается возрастание интереса писателей именно к антиутопическому жанру, достаточно упомянуть имена таких

³⁷⁹ В данном месте можно вспомнить и фантастический рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877), герой которого во сне попадает в какую-то утопическую страну, звездный мир.

писателей как Е. Замятин (роман «Мы», 1921) и А. Платонов³⁸⁰ (роман «Чевенгур», 1928³⁸¹ и повесть «Котлован», 1930).

В «Республике Южного креста» Брюсов показывает распад идеального общества, некоего утопического полиса – Звездного города, к упадку которого привела эпидемия противоречия. Помимо астрального мира и идеи крушения утопии в Звездном городе воцарился вечный мрак и «с наступлением мрака пала последняя дисциплина в городе. Ужас и безумие окончательно овладели душами. Здоровые перестали отличаться от больных. Началась страшная оргия отчаявшихся людей» (Брюсов 1983: 89). После распада идеальной республики жители уезжают в эмиграцию: «Это повело к эмиграции жителей из всех населенных пунктов Республики. Работы на всех за водах были остановлены, и вся промышленная жизнь страны замерла» (Брюсов 1983: 91–92) и немного дальше: «<...> началась массовая эмиграция из города, как из зачумленного места <...>» (Брюсов 1983: 81). Эмиграция жителей брюсовской утопии была, очевидно, для Поплавского подходящим фундаментом для надстройки собственной поэтики изгнанничества. Таким образом, мотив пути и движения в поэзии Поплавского можно, как предлагает Г. М. Маматов, трактовать двояко: «Путь, перед которым стоит лирический субъект, может рассматриваться как: а) скитальчество и возвращение на родину; б) жизнь героя, которая может окончиться раньше его возвращения» (Маматов 2018: 52).

Намек на связь потери юга России и массовой эмиграции у Поплавского с повестью Брюсова подтверждают строки из стихотворения «Черный заяц» (без даны), в котором лирический субъект описывает картину застрявшего во льдах корабля, на котором развевается звездный флаг:

<...> Горы-волны ходят в океане.
С островов гудят сирены грозно.
И большой корабль затертый льдами
Накренься лежит под флагом звездным.
.....
Только звездный флаг на белой льдине
В южном море с палубы узнают.
И фуражки офицеры снимут.
Краткий выстрел в море отпыляет.
(Поплавский 1931: 56–57)

³⁸⁰ Влияние произведений А. Платонова находим и в других стихотворениях Поплавского, так, к примеру, в стихотворении 1929-1930-го гг. «Жалость к Европе» («Европа, Европа, как медленно в трауре юном / Огромные флаги твои развеваются в воздухе лунном. / Безногие люди, смеясь, говорят про войну, / А в парке ученый готовит снаряд на луну» (ССТ1 2009: 213)) слышны отзвуки рассказа А. Платонова «Лунная бомба» (1921), в котором инженер Крейцкопф, сидя на лавочке центрального парка, замышляет соорудить снаряд на Луну.

³⁸¹ Хотя роман А. Платонова «Чевенгур» был опубликован в России только в 1988-ом году, идеи, заложенные Платоновым в сам роман, были известны и по другим его произведениям.

В приведенных двух строфах очевидно, что речь идет о кораблекрушении, а на судне находится единый народ, плывущий под флагом своего государства.

Упоминание корабля, как символа надежды на возврат на родину, замечается и в названии эмигрантских журналов, таких как «Новый корабль», в пяти первых номерах которого печатались стенограммы-отчеты заседания писательского сообщества «Зеленая лампа»³⁸². Во втором номере журнала «Новый корабль» за 1927 год Д. С. Мережковский печатает статью-притчу «Рыжая крыса», в которой русская эмиграция отождествляется с Ноевым ковчегом, который после бушующего потопа (революционных событий в России) должен вернуться на родину. Дмитрий Философов писал: «Мы, эмигранты, дома не имеем, да и не можем притязать на него. Строить новый дом за границей – нецелесообразно и в высокой мере бесполезно. “Новый дом” надо строить там, в России. Здесь же мы должны до конца остаться бездомными странниками, не прилепившимися к чужой земле» (Философов 1927: 2). В более поздних стихотворениях Поплавского корабль становится символом потерянного прошлого, утонувший либо идущий ко дну корабль – это разбитая надежда на возврат, как в стихотворении «Саломея I»:

Город спал на больших якорях
На канале, что пуст и мал,
Далеко в рассветных морях
Утонувший кораблик спал.

Это детство мое отошло
В океан голубой без предела.
Свесив ноги в черном трико,
Смерть сидела на мачте белой.

(ССТ 1 2009: 208)

Кроме мотивов неподвижного якоря, утонувшего корабля, отошедшего детства и смерти, выражение *рассветные моря* явно намекает на восток, на Черное море – Тэнэбрум марэ из более раннего стихотворения «Тэнэбрум марэ – море темноты» («Но ох, мы тонем, о-о-ох, летим, / Бесцветный воздух надувает парус. / На парашюте нам не по пути. / Вновь мы на море, море над – о ярость! // Летят утопленники в море пустоты. / В тэнэбрум маре – море темноты» (ССТ1 2009: 118)). Чернота Черного моря, усиливающая трагизм метафоры крушения России,

³⁸² Заседания «Зеленой лампы», просуществовавшей с 1927 по 1940 год, проводились в парижской квартире Мережковских в Пасси на улице Колонель-Бонне, а участниками заседаний помимо Д. М. Мережковского и З.Н. Гиппиус, были Г.В. Иванов, И. А. Бунин, Б.К. Зайцев, М. А. Алданов, А. М. Ремизов, Н. А. Тэффи, Н. А. Бердяев, Л. И. Шестов, В. Вейдле, К.В. Мочульский, Г.П. Федотов М.О. Цетлин, И. И. Бунаков-Фондаминский, Г.В. Адамович, В.Ф. Ходасевич, Б.Ю. Поплавский и др. – Об этом см., например: Терапиано Ю. «Зеленая лампа» // *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974): Эссе, воспоминания, статьи*. Париж-Нью-Йорк: Альбатрос-Третья волна, 1987. С. 38-80; Березовая Л.Г. Культура русской эмиграции 1920-30 годы. Культурная миссия послереволюционной эмиграции как наследие Серебряного века // *Новый исторический вестник*, № 5, 2001.

несомненно, берет начало у Мандельштама, из его «Барм закона», где чернота Черного моря усиливается сопоставлением его вод с черным дегтем: «Тогда он открыл мне сомнамбулический ландшафт, в котором он жил. Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената» (Мандельштам 2010: 266).

Последние воспоминания Поплавского о Ялте связаны, как и воспоминания о Москве, с православным храмом. Здесь поэт припоминает, как «В последний раз священник на горе / Служил обедню» (Поплавский 1965: 6). Православный храм, как самое ценное, что есть в России³⁸³ и с чем он связывает свои воспоминания о родной стране³⁸⁴, появляется в творчестве Поплавского еще в 1918 году, в стихотворении «Ода на смерть государя императора», в котором он торжественно-пафосным языком (стихотворение написано 4-ст. анапестом) со скорбью смотрит на «потускнелые главы византийских церквей», которым предрешиено остаться «пустыми». Поэтому трагедия и гибель России, как мы читаем в самом стихотворении, является не только гибелью одной страны или одного народа, но и гибелью православной веры в исконном, византийском духе, как ее веками видел русский человек. Эту сильную связь русского человека с русской землей объяснил философ Н. Бердяев: «Всегда слишком возлагается он [русский человек – Н. М.] на русскую землю, на матушку Россию. Почти смешивает и отождествляет он свою мать-землю с Богородицей и полагается на ее заступничество» (Бердяев 2007: 71).

Православие, вместе с родным языком, были, пожалуй, единственным приданным, которое могла дать ему «жена» – Россия. Именно женой, вслед за блоковским восклицанием «О, Русь моя! Жена моя!»³⁸⁵, Поплавский видит Россию³⁸⁶. Он записывает в дневнике: «<...> сама Россия – жена, разошедшаяся со своим мужем, разлучница, изменившая с талантливым проходимцем, но все же любимая» (Поплавский 1996: 301) и, хотя он знает, что большинство уехавших никогда больше не вернется на родину и «вечная любовь к России будет тогда заключаться в вечной ссоре с Россией» (Поплавский 1996: 300).

³⁸³ Мы можем предположить, что гибель христианства в России Б. Поплавский связывает и с отъездом большого количества богословов, священников и религиозных мыслителей (С. Булгаков, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев, С. Гессен, В. Зеньковский, И. Ильин, Л. Карсавин, Н. Лосский, Г. Флоровский, С. Франк, Д. С. Мережковский) на таких же кораблях, как и сам поэт.

³⁸⁴ А. И. Чагин замечает: «Склонность художника к человеческому состраданию, понимание литературы как “аспекта жизни” (слова Поплавского) и связанная с этим устремленность к православию и были той неразрываемой нитью, которая связывала Поплавского с русской литературой, с русской культурной традицией. Именно это было дорого ему в творчестве некоторых, особенно близких ему, русских писателей: Лермонтова, Блока, Чехова» (Чагин 1999: 136).

³⁸⁵ Небезынтересен и тот факт, что стихотворение «На поле Куликовом», откуда мы процитировали эту строчку, входит в цикл «Родина», где сильно выражен мотив вечного возвращения, о чем подробно писал М. Йованович – См.: Йованович М. Миф о «вечном возвращении» в разделе «Родина» Александра Блока // *Избранные труды по поэтике русской литературы*, Београд: Филологический факультет, 2004. С. 323-361.

³⁸⁶ Ольга Сергеевна Кочеткова находит, что Поплавский в образе России зашифровал и идею потерянной Орфеем Эвридики, создавая таким способом категорию «родины-возлюбленной» и «для того чтобы вывести Россию-Эвридику из загробного мира, нужно, с одной стороны, забыть о ее существовании за спиной (в прошлом или “за границей”), а с другой – воспеть ее преображенный образ» (Кочеткова 2010: 15).

После отъезда из России у Поплавского, как и у некоторых других писателей, появляются апокалиптические мысли относительно покинутой страны, поэтому неудивительно, что «Ода...» заканчивается строкой «И Архангел грядет в наступающем дне». Апокалиптические мысли о России у Поплавского встречаются нередко. В стихотворении «Золотая луна всплыла на пруде» мы уже слышим, как «труба запела о страшном суде», что означает «гибель богов», баржа, плывущая мимо пристани, намекает на уезд интеллигенции из страны. Позже мы увидим, как поэт раскаивается в том, что покинул родину в роковой час:

Смерть нас розовым солнце<м> ждет
Мы возлюбили ее вполне
Мы изменили родной стране
Мы целовали ее в чело
И миновали добро и зло.
(Поплавский 2009: 99-100)

Отъезд из страны в тяжелый для нее момент приравнивается к измене, ведь в лоб (чело) целуют покойников на прощание. Апокалиптическая гибель России у Поплавского чаще всего связана с большевиками и новым государственным порядком. В дневнике он пишет:

«Мы не преувеличиваем биологической опасности русскому духу, по-бергсоновски непоправимо ошибаться и запутаться, но и скрываем ее, ибо она реальна, хоть даже формы апокалипсиса России не лишены библейской величественности, античной грандиозности, которая есть в большевиках <...>» (Поплавский 1996: 303).

Затем поэт, вторя Г. С. Петрову, говорящему о болезни русского духа³⁸⁷, добавляет: «Я же считаю большевиков грандиозной болезнью русского духа, но не новой болезнью, а вечной болезнью русской диалектики ценности духа» (Поплавский 1996: 303). Он в 1920-м году пишет стихотворение под названием «О большевиках», в котором прямо их называет «сволочью», а в другом месте, в дневниках, советскую систему называет «антимузыкальным фашизмом» (Поплавский 1996: 120). Отрицательное отношение к новой власти особенно заметно в ранней «Поэме о

³⁸⁷ Идея «болезни русского духа» причем «вечной болезни», в данный момент связанной с большевиками, у Поплавского основывается, на наш взгляд, на идеях русского богослова и религиозного мыслителя Григория Спиридоновича Петрова (1866-1925), который писал о «достоевщине», как о болезни русского народного духа, а сам термин «достоевщина» выведен из анализа персонажей произведений Ф. М. Достоевского. Как читаем у Г. Петрова: «Достоевщина является тяжелым духовным недугом России. В медицине это называется "cancer" (канцер), рак души русского человека, с которым надо бороться, таким же способом, как медицина борется с раком кожи, легких, живота, горла и проч. Достоевщину надо соскоблить с Русской народной души. Одним из путей спасения и выздоровления России является исцеление русского народного духа от достоевщины. <...> Липутин является ярким, живым образцом достоевщины. Он представляет собой ключ к пониманию психологии большевизма» [перевод с сербского – Н. М.] (Петров 1923: 98, 102).

революции» (кубосиволистический солнцень), где представители новой власти называются бумажными магами, которых такие же самые сменяют в будущем:

<...> Довольно роз без злых шипов
не потому что вы творцы
а потому что из бумаги
завтра другие маги
в ваши войдут дворцы
На столетий заостренных Альпах
<С> тем чтоб плешивить на плечах сильных
Не будут модные мешать
Годам возвращаться ссыльным
Что плаху целовать разрешат
голове
<...> (Поплавский 2009: 21–22)

Принимая во внимание такую тонкость чувства и отношения Поплавского к родине, мы не можем согласиться с замечанием Н. Татищева: «В 20-х годах в Париже Поплавский созрел и сформировался... В глубоко католическом Париже. <...> Здесь Поплавский нашел свою вторую родину. Готические соборы оказались ему ближе, чем наши пузатые храмы с розановскими батюшками, окруженными чадами мал-маламеньше. Весь духовный путь Поплавского с его яростным динамизмом не православный»³⁸⁸ (Татищев 1938: 154-155). Поплавский-поэт, несомненно, окончательно сформировался в Париже, но жизнь в другой стране только усилила чувство ностальгии, которая сказалась и на его творчестве. По словам И. Зданевича: «Эмиграция не только ничего ему не могла дать, но и взяла у него все, что сумела» (Зданевич 1986: 168)

Находясь в нескольких тысячах километров от Москвы и России, которую он не успел узнать, Поплавский стоит, словно тот гоголевский наблюдатель, провожающий глазами «птицу тройку», и подобно ему, он в своих дневниках обращается к Руси словами: «Ах, Русь, Русь. Как мало в тебе силы, могущей сколько угодно лет или поколений носить свое золото в абсолютном холоде чужих краев <...>» (Поплавский 1996: 212). Здесь налицо намек на ту «неведомую силу», подхватившую тройку у Гоголя, которая очевидно истощилась, именно это имеет в виду Поплавский, когда говорит о недостатке силы в Руси, а все его размышления будто являются аналогом известной фразы из концовки знаменитой поэмы Гоголя: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» (Гоголь 1959: 260).

Продолжением стихотворения, написанного в Харькове и посвященного Асе Перской («Вот прошло, навсегда я уехал на юг...», 1918), в котором лирический субъект видит родину сквозь дым гашиша, является недатированное и неозаглавленное

³⁸⁸ Данную статью Н. Татищев опубликовал спустя два года после смерти Б. Поплавского в третьем номере парижского журнала «Круг».

стихотворение («И снова осенью тоскую о столице...»), в котором лирический субъект погружен в ностальгические размышления и где опять его воспоминания связаны с каким-то собором. В этой утопической стране «торговали кокаином доктора», тут снова вплетается гашиш, который, вероятно, является звеном, связывающим поэта со столицей. Создается впечатление, что это одно и то же воспоминание об одном из московских соборов:

Тоскую о брошенной столице,
О дымных лавочках зеленого гашиша,
Где повторялись в исступленье небылицы,
Где проходили привидений вереницы

(Поплавский 1996: 362)

Нередко понятие родины у Поплавского сводится просто к слову «дом»³⁸⁹. Хотя лирический субъект далеко не всегда произносит слово Россия, он ее мыслит в своих меланхолических³⁹⁰ чаяниях о «доме», который находится где-то *там*. В связи с этим в одном из стихотворений читаем:

Все вокруг тебе давно знакомо.
Ты простил, но Ты не в силах жить.
Скоро ли уже Ты будешь дома?
Скоро ли Ты перестанешь быть?

(Поплавский 1936: 9)

Любовь к родине Поплавского-поэта сродни лермонтовскому ощущению, который любит отчизну «странною любовью».

³⁸⁹ Это наиболее наглядно демонстрируется в заглавии его второго (и последнего) романа «Домой с небес», а в самом романе главный герой Олег рассуждает: «Ах, Катя, Катя, домой с небес, из раскаленного ада святости, жестокости, спорта и книг – на землю, в смирение труда, усталости и физической любви... Ах, Катя, как скучает дьявол-подвижник на своих Вавилонских горах о земле, о траве и о белой круглой тяжелой груди своей родины...» (ССТ2 2000: 305).

³⁹⁰ Михал Павел Марковский (Michał Paweł Markowski) об этом интересно замечает: «Точные – хотя, вероятно, не в хронологическом порядке – между Кантом и Гегелем появляются две странные фигуры современности – тоска и истерия» [В оригинале: «Dokładni – choć pewnie nie w porządku chronologicznym – między Kantem a Hegelem pojawiają się dwie dziwne figury nowoczesności – melancholia i histeria»] (Марковский 2009: 61), и дальше: «Депрессивный человек – он уже «по ту сторону» мира, одержимую превосходящим в нем. Это похоже на негативное мистическое счастье, о котором писал Августин, а за которым следуют все «интеллектуалы»: Декарт, Кант, Малларме и Элиот» [В оригинале: «Człowiek w depresji jest już „podrugiej stronie” świata, obojęty na to, co się w nim dzieje. Jest jak negatyw mistycznego szczęścia, o którym pisał Augustyn i po nim wszyscy „intelektualiści”: Kartezjusz, Kant, Mallarmé, Eliot»] (Там же, 62).

Следует задаться вопросом о том, к кому лирический субъект обращается и почему местоимение «Ты»³⁹¹ написано с большой буквы? Чтобы это понять, мы должны обратиться к предыдущей строфе, в которой он пытается получить ответ от некоего «человека»:

Что же Ты, на улице, не дома,
Не за книгой, слабы человек?
Полон странной снежною истомой
Смотришь без конца на первый снег.
(Поплавский 1936: 9)

В данной строфе намечаются контуры самого Бориса Поплавского, лирический субъект, скорее всего, ведет внутренний монолог³⁹². В первой строчке, в которой возникает вопрос, почему он «на улице, не дома», показан тот факт, о котором говорили многие эмигранты: большинство из них были бездомными людьми. Ходасевич этот факт сурово изобразил двумя предложениями: «За столиками Монпарнасса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затруднялись спросить себе чашечку кофе. На Монпарнассе порой сидят до утра, потому что ночевать негде» (Ходасевич 1996: 365). Во второй строчке лирический субъект спрашивает этого «человека», почему он «не за книгой», что, несомненно, является намеком на Поплавского, ведь все, кто вспоминал Поплавского – будь это его знакомые или люди, которые просто когда-то беседовали с ним, – все удивлялись его эрудиции и начитанности. Приведем в качестве подтверждения выдержку из одного некролога, написанного Андреем Седых после смерти Поплавского: «Борис Поплавский, поэт, художник и начинавший романист, вел странный образ жизни. Целыми днями просиживал он в библиотеке Св. Женевьевы за книгами религиозно-философского содержания. С наступлением ночи появлялся на Монпарнассе, среди русско-французской богемы...» (Седых 1996: 404).

В последней строчке мы узнаем, что он «Смотрит без конца на первый снег» – о мотиве снега в поэзии Поплавского, и символической, заложенной в нем, мы уже говорили.

Тяжелая судьба, выпавшая на долю эмигрантов и самого Поплавского, иногда превращается в ламентацию над собственной жизнью, как в недатированном стихотворении «Вскипает в полдень молоко небес» («Так беззаботно размышляю я, /

³⁹¹ Мы не согласны с замечанием В. Казака, что местоимение «ты» означает обращение к Богу: «Поэзия П. Поплавского» пронизана религиозными поисками в духе Ф. Достоевского, которые возникают из формы стиха, а не из следования логике. Образы связаны между собой многослойной символикой, при этом часто возникающее «Ты» следует понимать как обращение к Богу» (Казак 1996: 326).

³⁹² Внутренний монолог и наличие второго «я» характерно для всего творчества Б. Поплавского (стихи, проза, дневники); так, например, в романе «Аполлон Безобразов» герой, упоминающийся в заглавии романа, является одним из двойников рассказчика: «Так, подобно Дон Кихоту и Санчо Пансе, подобно Данте и Вергилию, подобно двум врагам, подобно двум приятелям, подобно двум банальным, прохожим, шли мы по безлюдным улицам, по безлюдным площадям и бульварам <...>» (ССТ2 2000: 20).

Разнежившись в божественной молочной, / Как жаль, что в мать, а не в горшок
цветочный / Сошел я жить. Но прихоть в том Твоя» (ССТ1 2009: 60).

Очень интересно, что невозможность физического преодоления расстояния, разделяющего поэта и родную страну, не обезнадеживает его, и упование на свое соединение с ней поэт переносит на высший уровень, то есть он питает надежды вернуться туда после смерти, а это имеет значение в свете идеи Рая Данте и идеала вечного света, как это видели и русские символисты³⁹³. В одном стихотворении мы видим нищего, бездомного человека, корчащегося во тьме и размышляющего:

Не тоскуй, до дома хватит силы,
Чем темнее в жизни, тем родней;
Темнота постели и могилы,
Холод – утешение царей,
(Поплавский 1936: 28)

или в другом стихотворении

Мы же здесь наплачемся, устанем,
Отойдем ко сну, а там во сне
Может быть иное солнце встанет,
Может быть иного солнца нет.
(Поплавский 1936: 49)

В приведенных строфах заметно влияние (или даже настроение) тютчевской «Сятой ночи», в которой лирический субъект осознает свою ничтожность и одиночество («<...> И, как виденье, внешний мир ушел... / И человек, как сирота бездомный, / Стоит теперь и немощен и гол, / Лицом к лицу пред пропастью темной» (Тютчев 2002: 215)

Как мы уже отмечали, именно душой, не телом он надеется увидеть родину опять – «Ты, кажется, душа собралась жить, / И смотришь, родину стараясь вспомнить» (ССТ1 2009: 307). В более раннем стихотворении «Я вам пишу из голубого Симферополя», мотив тоски по родине сводится к образу самовара: «Глаза голодные мечтой о самоваре», так как самовар здесь выступает символом России³⁹⁴, поскольку сразу вспоминаются знаменитые пушкинские строчки из «Евгения Онегина»:

³⁹³ Такая идея напоминает лирического субъекта сборника А. Белого «Золото в лазури», мечтающего о вечном свете, чтобы «раствориться в эфире».

³⁹⁴ Слово *самовар* можно отнести к ряду слов, отражающих специфику «русской ментальности» - об этом см.: Шмелев 2005: 25–36. Слово *мечта* в приведенном стихотворении Поплавского является синонимом к слову *тоска*, что дополнительно подчеркивает семантическую специфику слова *самовар*.

Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай;
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
Потом приносят и гитару <...>
(Пушкин 1950г: 41)

Так, например, у Марины Цветаевой в стихотворении «Тоска по родине! Давно» (1934) мотив родины сводится к кусту рябины – понятию знакомому русскому человеку с детства и характерному для одного народа:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё – равно, и всё – едино.
Но если по дороге – куст
Встает, особенно – рябина..
(Цветаева 1994б: 316)

Самовар, как символ России, в эмиграции воспевал и близкий Поплавскому поэт А. Ладинский. Вышедший в издании «Современных записок» поэтический сборник Ладинского «Черное и голубое» (1931) содержит цикл стихотворений – «Стихии о Московии» – посвященный потерянной родине, в нем, наряду с русским морозом, важным символом является и самовар («Съ пейзажами въ харчевняхъ разговоры. / Поеть на петляхъ дверь, клубится паръ, / На окнахъ леденистые узоры, / И пѣсенку заводит самоваръ») (Ладинский 1931: 12). Похожую тоску по «обыкновенным принадлежностям русской жизни» выражает и герой романа «Девятое Термидора», эмигрантского писателя Марка Алданова (наст. фам. Ландау) – Юлий Штааль. Герой романа Алданова, для которого Париж после Французской революции 1789 года превращается в «общую могилу» заскучал по России:

«Он твердо решил в ближайшие дни во что бы то ни стало покинуть Францию. Самые обыкновенные принадлежности русской жизни, кипящий самовар, русская баня, снег и сани, черный хлеб, даже окна с двойными рамами, – имели теперь в глазах Штааля неизъяснимую прелесть; при мысли о том, что он скоро увидит все это и отдохнет душой в спокойной стране, у него слезы навертывались на глаза» (Алданов 2002: 194).

Оказывается, самым большим страхом для Поплавского является то, что чужая страна поглотит будущие поколения, не станет последней связи их детей с родной страной – не станет их самих. В одной дневниковой записи находим волнующую его «... Мысль о семье и особенно о детях, которые никогда не будут знать о воздухе России и поэтому потеряют родителей и навсегда останутся какими-то уродами <...>» (Поплавский 1996: 223).

Связь с родиной, с далеким прошлым через переключку с творчеством Пушкина заметна в стихотворении «Нездешний рыцарь на коне» (1925-1934), где Поплавский сознательно берет еще один мотив из поэзии Пушкина – *русалку* («Проклятый мир, ты близок мне, / Я там родился, где во тьме / Русалка слушает певца, / Откинув волосы с лица» (ССТ1 2009: 236). Другого типа переключка с Пушкиным, которая через образ двуглавого орла намекает на саму Россию, зашифрована в стихотворении «Орлы» (1923), где прочитывается обыгрывание пушкинской «Телеги» (1823) и где сразу заметно, что стихотворение Поплавского написано ровно на сто лет позже стихотворения Пушкина. Приведем часть из стихотворения «Орлы» Поплавского:

Я помню лаковые крылья экипажа,
Молчание и ложь. Лети, закат, лети.
Так Христофор Колумб скрывал от экипажа
Величину пройденного пути.

.....

Была кривая кучера спина
Окружена оранжевою славой.
Вилась од твердой шляпой седина,
А сзади мы, как бы орел двуглавый.

.....

Осенний дым взошел над экипажем,
Где наше счастье медлило сойти,
Но капитан скрывал от экипажа
Величину пройденного пути.

(ССТ1 2009: 60-61)

Сам зачин стихотворения Поплавского повторяет начало пушкинского «Я помню чудное мгновение»³⁹⁵, а пушкинское «Ямщик лихой, седое время» из стихотворения «Телега жизни» у Поплавского антропоморфизуется, и вместо аллегорического ямщика-времени мы видим горбатого, седого кучера. Величина пройденного пути у Поплавского измеряется днями, а каждый день в стихотворении – это один год в реальной жизни поэта Поплавского («Ты мне грозила восемнадцать дней, / На девятнадцатый смягчилась и поблекла»).

Выражения «Я помню...» было частым оборотом в поэзии русского романтизма, с помощью которого вводилась тема потерянного творческого дара (Н. Ф. Остолопов), прошлого (А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, К. Н. Батюшков, Н. М. Языков, К. Ф. Рылеев,

³⁹⁵ Знаковый зачин «Я помню...» в поэзии А.С. Пушкина встречается не в одном только «Я помню чудное мгновение», а в ряде других его стихотворений: «Руслан и Людмила» (1817-1820), «Черная шаль» (1820), «Кто видел край, где роскошью природы...» (1821), «Братья разбойники» (1821-1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821-1823), начало Первой главы «Евгения Онегина» (1823-1824), «Полтава» (1828-1829) и др.

М. Ю. Лермонтов и др.) и даже потерянной родины и родных берегов (А. С. Хомяков, Д. В. Веневитинов и др.).

Отношение Бориса Поплавского к Пушкину и его творчеству неоднозначное: порой он им восхищается до экстаза, но большей частью ругает, как, например, в размышлениях, что «Пушкин – последний из великолепных мажорных и грязных людей Возрождения» (ССТЗ 2009: 78). На наш взгляд, в суждениях Поплавского о Пушкине во многом чувствуется некое позерство самого Поплавского и попытка нарочно замести литературные следы³⁹⁶. Мы указали на некоторые важные влияния Пушкина на Поплавского в плане мотивов и символов, но среди стихотворений Поплавского можно найти и такие, в которых пародируется творчество великого мэтра. Одним из таких является стихотворение Поплавского «Я вас люблю. Любовь – она берется» («Я вас люблю. Любовь – она берется / Невесть почто, а Вы какой-то бог. / Я падал об землю; но ох! земля дерется. / Коль упадешь, шасть в глаз, в адамов бок» (ССТ1 2009: 136)), которое представляет собой пародию на пушкинское стихотворение «Я вас любил: любовь еще, быть может» (1829), имитирующее ритмико-синтаксическое строение и лексическую базу пушкинского текста. В упомянутом стихотворении Поплавский пародирует пушкинские строки о безмолвной любви («Я вас любил безмолвно, безнадежно»), превращая признающего в любви поэта в заикающегося неуклюжего человека («Вы все ж такая. Каюсь: где! где! где! / Слова найти – ти-ти, та-та, ту-ту? / Встаю на льду, вновь падаю на льде, / Конькам судьбы доверивши мечту» (Там же, 137)), чем создает интертекстуальную иронию. В последней строфе стихотворения «Я вас люблю. Любовь – она берется» зашифрована Поплавским еще одна связь с отечественной литературой – мотив катания на льду, и «коньки судьбы» являются намеком на одну из самых известных любовных историй в русской литературе – любовная история Левина и Кити из «Анны Карениной» Л. Н. Толстого. В романе Толстого Левин увидел Кити на катке в Зоологическом саду, а его там Николай Щербацкий и Кити встретили эпитетами «первый русский конькобежец» и «лучший конькобежец», каким Левин когда-то и являлся. Но когда Левин хотел удивить Кити, он решил спуститься с приступки на коньках и несчастный случай, произошедший тогда, является местом, которе обыгрывается Поплавским в упомянутом стихотворении: «Левин вошел на приступки, разбежался сверху сколько мог и пустился вниз, удерживая в непривычном движении равновесие руками. На последней ступени он зацепился, но, чуть дотронувшись до льда рукой, сделал сильное движение, справился и, смеясь, покатился дальше» (Толстой 1970: 33).

Тот же мотив из романа Толстого обыгрывается в стихотворении «В зеркале дых еще живет живет» (без даты). Картина расширяется упоминанием храпящего вагона в депо, чем однозначно поэт указывает на героиню романа («В зеркале дых еще живет живет / Еще гордится конькобежец павший / Еще вода видна видна сквозь лед / Еще храпит в депо вагон уставший» (Поплавский 1997: 65)).

Диалог с отечественной литературой Борис Поплавский ведет и на подсознательном уровне, то есть в своих «Автоматических стихах», в которых так же возникают образы и реалии, недвусмысленно связанные с Россией. Одним из таких

³⁹⁶ Влияние пушкинского гения на Поплавского замечается и в манере обоих разрисовывать рукописи своих стихотворений, но это отдельная тема, которую в данном месте не будем затрагивать.

символов является имя Светлана. В стихотворении «Я живу на границе твоей» Поплавский ведет диалог с В. Жуковским:

Далеко подо мной идут пароходы
И флаги качаются. Там чайки чайки поют
Пароходы идут на юг
Только я смотрю –
Я железным лицом одиноким
Повернулся в надмирную ночь.
О Светлана,
Будь, приди, о настань
Отразись в синеве Иордана
Иона в уста поцелуй
В уста Иоанна
(ССТ1 2009: 332)

Образ Светланы вновь появится в автоматическом стихотворении «Шум непрестанно менялся» (Где ты, Светлана? / Бедный, молчи / Она далеко / Она не услышит / Она в раю (ССТ1 2009: 340))³⁹⁷.

Веским доказательством того, что Поплавский не забывал родную страну даже в самые трудные моменты, является его дневниковая запись от 4-5 марта 1921 г., в которой читаем: «Утром спазмы в постели. Читал Евпалова – вечером жар 38° – надумал сонет о Ялте и Ростове <...>» (Поплавский 1996: 127). Эти желания молодого эмигранта писать о потерянной стране и в дальнейшем останутся актуальными, но проявятся уже с большей глубиной и критицизмом. В одном из размышлений более позднего времени он писал: «Благодарю за то, что, хотя мне 30 лет, я еще не помирился, не сдался, один в пустыне сужу народ свой и презираю его рабство и жуликоватую дрожь в лице, которую в себе так знаю, в прошлом русский или рабский» (Поплавский 1996: 212). Мотив рабского народа-изгнанника в пустыне, а также мотив тоски по родине находим и у Мережковского:

«Наше страдание, подобно слепоте, Свет очей, Россию, отняли у нас. Что значит свет, знают только слепые: так, только на чужбине мы узнали, что значит Россия. Внешне ослепнув, мы прозрели внутренне и увидели невидимую Россию, Святую

³⁹⁷ Имя Светлана в русской поэзии имеет большую традицию, первым поэтическим произведением, в котором героиню зовут Светлана, стала поэма А.Х. Востокова «Светлана и Мстислав» (1802), но самое частое использование этого имени в русской поэзии замечается у В. А. Жуковского, у которого, кроме поэмы «Светлана» (1812), упоминание этого женского имени находим и в ряде других стихотворений: «Светлане» (1813), «Светлана – ангел красоты» (1814), «По кочкам, колеям» (1814) и др. С поэмой Жуковского поэтический образ Светланы у Поплавского связывают и романтические мотивы лунной ночи, мертвой возлюбленной и проч.

Землю, Обетованную. Сорок лет, может быть, будем блуждать в пустыне, и кости наши в ней падут, но мы должны идти через нее в Обетованную землю.

Надо лишиться земли, чтобы полюбить ее неземною любовью. Наша неземная, бесконечная любовь к России — бесконечная сила» (Мережковский: цит. по указанному электронному ресурсу).

Как мы показали, концепт родины (и с ним связанные понятия *дом, прошлое, Россия*) является важным символом в поэтическом сознании Бориса Поплавского. По мере того как созревает сам поэт, усложняются его поэтические образы – если в ранних его стихотворениях перед нами в дыме гашиша и в вызванных кокаином галлюцинациях маячили московские соборы, то в поздних его стихах воспоминания о Москве и родине сводятся к символам. В дневниках Поплавского, в этой «печальной и мучительной книге» (Бердяев 1993: 150), как назвал ее великий русский мыслитель, среди философских рассуждений, находим и мысли о России, в которых автор подобно гоголевскому наблюдателю задается вопросами о дальнейшем пути России. Гашиш, как мы видели в стихотворении «И снова осенью тоскую о столице...» (без даты), являющийся связью с воспоминаниями о столице, зеленого цвета («Тоскую о брошенной столице, / О дымных лавочках зеленого гашиша» (ССТ1 2009: 421)), а зеленый цвет отсылает нас к сообществу «Зеленая лампа», участником которого был Борис Поплавский. Помимо того, что само название сообщества является намеком на пушкинский «золотой век» русской поэзии, Д. С. Мережковский символику зеленого цвета, фигурирующего в названии этого сообщества, объяснил следующим образом: «Пламя нашей лампы сквозь зеленый абажур – вера сквозь зеленый цвет надежды. Вера в свободу, с надеждой, что *Свобода и Россия будут одно*» (Терапиано 1987: 48) и дальше: «<...> при свете “Зеленой лампы”, огня сквозь зеленый абажур, мы пьем за Свободу-Россию, Россию-Свободу – как одно существо, мы пьем за ее великое умолчанное слово. Пьем за здоровье тех, кто к Ней идет, все равно здесь ли, на чужбине, или там, на родине» (Там же, 48-49).

Тоску по дому, пользуясь символами воды, корабля, дома и др., выразил, при всем неоднозначном восприятии родины, очень образно Ф. Ницше, которого Борис Юлианович охотно читал:

«На горизонте бесконечно. Мы покинули сушу и пустились в плавание! Мы снесли за собою мосты – больше, мы снесли и саму землю! Ну, кораблик! Берегись! Вокруг тебя океан: правда, он не всегда ревет и порою лежит, словно шелк и золото, грезя о благе. Но наступит время, и ты узнаешь, что он бесконечен и что нет ничего страшнее бесконечности. О, бедная птица, жившая прежде на воле, а нынче бьющаяся о стены этой клетки! Горе тебе, если тебя охватит тоска по суше и дому, словно бы там было больше *свободы*, – а «суши»-то и нет больше!» (Ницше 1996: 592).

В поэзии Бориса Поплавского, в которой царит запустение (см. главу Поэтическое «я» Бориса Поплавского), отсутствуют пейзажные мотивы, помогающие, по словам М. Эпштейна, понять «не только *национальное своеобразие* (курсив – М.Э.) русской поэзии, но и ее *историческое движение* (курсив – М.Э.) (Эпштейн 1990: 6). Связь поэта, тем более русского, с национальной природой важна, так как они находятся во взаимодействии – «сама поэзия – это второе “я” природы, ответ на ее

потребность обрести язык. Отсюда путаница и “невнятица”, на которой постоянно ловит поэзию логический разум» (Там же, 16).

Для Бориса Поплавского, как для большинства поэтов, оказавшихся в изгнании, культурный диалог со своей страной был своеобразной духовной пищей. Таких каналов для поддержания связи с потерянной культурой было как минимум два: литература и религия. В. Варшавский по поводу религии заметил: «Измученным бездомным изгнанникам, которые видели гибель всего, что им было дорого, нужно было найти опору в чем-то, что больше смерти. Они обращались к православию как к вечной и нерушимой святыне потерянной родины» (Варшавский 2010: 20).

Родина в поэтической памяти Бориса Поплавского всплывает в дореволюционном образе, в лице Руси, и в ранних стихотворениях ощущается сильное влияние отечественной поэзии, что проявляется в использовании архаической лексики:

Какой-то рок играет с нами
Смотри я облетел полмира
И вновь пророческими снами
Мне снится хладная Пальмира

И среди сборищ молча я
Мечтой лелею предков берег
Где днесь все та же толчея
И врозь текут Нева и Терек

Родимое столпотворенье.
Как было тысячу годов
Там каждый умереть готов
И потрясать столпы творенья.
(Поплавский 2013: 13)

В приведенном стихотворении заметны сугубо романтические элементы – «хладная Пальмира», как намек на Санкт-Петербург, который романтиками (К. Батюшковым, К. Рылеевым, Ф. Глинкой и др.), а также Ф. Достоевским, И. Тургеневым и другими писателями часто назывался «Северной Пальмирой»³⁹⁸, что у Поплавского подтверждается упоминанием реки Невы и Терека во второй строфе. С другой стороны, словосочетание «берег предков», ставшее со времен романтических поэтов (Е. Баратынского, А. Пушкина, М. Лермонтова и др.) практически метафорой, недвусмысленно является отсылкой к подтексту поэта-изгнанника. В выражении «я облетел полмира» кроется мотив летящего корабля, часто встречающегося мотива в

³⁹⁸ В романе «Петербург» А. Белый Петербург, город в котором живет семья Аполлоновичей, называет Пальмирой: «Аполлон Аполлонович из Пальмиры, из Петербурга <...>» (Белый 1994б: 341).

поэзии Поплавского, который, одновременно, связан с Петербургом, то есть с символом «ладьи воздушной», стоящей на шпигели Адмиралтейства, о которой писал О. Мандельштам в стихотворении «Адмиралтейство».

Среди последних стихотворений Поплавского, затрагивающих тему утраченной родины, особым является написанное в 1934-ом году «Домой с небес», перекликающееся с одноименным романом. В данном стихотворении Поплавским продолжается начатая ранее линия изображения родины духа/души, глубоко интимной стороны жизни³⁹⁹. В первой строфе вводится мотив души, тоскующей по каким-то островам («Судьба души не ведома словам. / В лучах мы снова здесь в неволе. / Весенний ветер дышит к островам, / И грязь блестит на слабом солнце в поле» (ССТ1 2009: 305))⁴⁰⁰, и дальше через все стихотворение с помощью разных оборотов и словосочетаний отрицательного значения, усиливается эта тоска (*свинцовое небо; малиновая сень; коричневые льды; пустая нежность; иссохшие поля; закат в пыли; сожженный лес вдали* и др.), однако с седьмой строфы появляется надежда, метафорический выразитель в виде ласточек, возвращающихся домой по старой, знакомой дороге:

Покой весны, кто знает о тебе,
Тот никогда земли не покидает.
В холодном небе, в радостной мольбе
Несутся ласточки, дорогу узнавая...

Домой с небес, в чуть слышный шорох трав,
Издалека к оползням косогоров,
Так близко к солнцу жить не пожелав,
Они летят, они вернутся скоро.

В свинцовом небе призраком весны
Малиновая сень берез недвижна.
Во тьме могил напрасно видеть сны –
Не угадать покоя вешней жизни.

Как незаметно радость расцвела,

³⁹⁹ В статье «Человек и его знакомые» Поплавский писал: «Эмиграция есть не армия будущей России, даже не кадры ее, скучающие в бездействии, а просто какая-то русская манера смотреть на мир (ибо там, где два еврея читают Тору, там и Палестина). <...> жизнь ее [России – Н. М.] не на собраниях и не в передовых статьях, а там же, где и всякая жизнь: в дружеском кругу, в мало понятной ее полурукописной литературе и в особой русской грусти каждого жеста, каждого слова, каждой улыбки эмигрантского молодого человека» (ССТ3 2009: 123).

⁴⁰⁰ Позиция лирического субъекта, мотив смерти и нового свидания, далекой родины и др. сильно сближают данное стихотворение Поплавского со стихами А.С. Пушкина «Для берегов отчизны дальней» (1830), в которых поэт, обращаясь к умершей возлюбленной, одновременно обращается и к родине и к душе, и выражает надежду на новое свидание после смерти.

Вот низкий дом – и мы с Тобой у цели.
Весенний дождь шумел в тени ствола.
Мы долго слушали и говорить не смели.
(Там же, 305–306)

Березы, символизирующие Россию, и весна, о которой лирический субъект Поплавского часто мечтал, обозначают достижение финальной цели («мы с Тобой у цели») – обстановка меняется и долго господствующая в стихотворениях поэта Луна сменяется Солнцем и ощущением радости.

В конце концов, можно даже говорить об образе Аполлона, как о сильной связи с родиной, так как русская аполлоновщина имела беспрецедентный континуитет в русской литературе и культуре⁴⁰¹. Александрийский поэт – Каллимах из Кирены (Καλλιμάχος) – в «Гимне к Аполлону», воспевая античного бога, защитника города, выразил тоску по родине, так как «центральным моментом всей композиции этого гимна служат те стихи <...>, в которых Каллимах вспоминает мифологические времена своей родины: уже и в ту отдаленнейшую эпоху истории почва, на которой потом возникла Кирена, была прославлена богом Аполлоном» (ИГЛтЗ 1960: 70).

Древнейший пласт мифов об Аполлоне составляют два мифа – о рождении Аполлона и об убиении Аполлоном мифического дракона Пифона (Πύθων). Мы считаем нужным упомянуть здесь второй миф, согласно которому «за убиение Пифона и ради очищения Аполлон несет рабство у Адмета, царя фессалийских Фер, у которого он был пастухом» (Лосев 2005: 417). Рабство усугубляется изгнанием, на которое обречен Аполлон, именно это делало данный миф хорошим плацдармом для развития Поплавским собственной мифопоэтики.

Среди недатированных стихотворений Поплавского находим одно, посвященное Вадиму Андрееву. Озаглавлено оно «Пифон-тайфун», и в нем поэт осуществляет аутомифологизацию: сильный ветер отождествляет с мифическим змеем Пифоном, а лирический субъект, борющийся с ним, с Аполлоном. Но в этом стихотворении Поплавским переосмысливается мифическая матрица, и чудовище побеждает:

Гремучею змеею ветер ползет,
Слегка свистит на реях, как на ветках.
Слегка молчит, прикрывший рот.
Мы в кубрик лезем, как в песок креветки.

Но вдруг Пифон на палубу упал,
Шарахнулись испуганные снасти,
И, повторяя слабости гопак,
Судно колени клонит пред ненастьем.

⁴⁰¹ Об этом см.: Топоров В.Н. *Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и крушение*. М.: ОГИ, 2004.

.....
Ломающий треск и босый топот.
Ползем на мачту – на бревно дыбы.
И я, заканчивая стихотворный опыт,
Смотрю – корма привстала на дыбы,
Перевернуться медленно дабы.
(ССТ1 2009: 77–78)

Левиафановские силы природы – в лице Пифона – и моряки на корабле повторяют описанную нами матрицу о матросах-изгнанниках, находящихся вдали от родных берегов.

Наша попытка определить роль и значение Аполлона в поэтическом мире Поплавского исходя из античного ракурса обосновывается замечанием В. Н. Топорова:

«Аполлинизм, вспыхивающий раз в столетие на исторически короткий отрезок времени, должен быть рассмотрен и оценен не только из самого себя, но увиден и извне, из пространства древнеэллинистического аполлинизма, и тогда станет понятным, что в России этот чуждый цветок, хотя и любимый в относительно узком кругу, дал свои плоды на ниве просвещения и поэзии» (Топоров 2004: 236).

На основании всего вышесказанного мы можем сделать вывод, что понятия родина, дом и прошлое являются одними из важнейших мотивов для поэтики Бориса Поплавского, но мыслит он их по-своему и в соответствии с литературными традициями того времени, поэтому мы не можем согласиться с Д. Святополком-Мирским, писавшим, что Поплавский «первый эмигрантский писатель, живущий не воспоминаниями о России, а заграничной действительностью» (Святополк-Мирский 1929: 6).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как заметила О. А. Савинская «многие стихотворения Поплавского интересны не только как страницы его собственной творческой биографии, не раскрытой до сих пор в её подлинной многогранности, но и потому, что они вносят свой вклад в развитие русской и мировой философско-поэтической традиции, давая оригинальную и неповторимую трактовку ряду “вечных” тем и вопросов» (Савинская 2011: 194).

Обозначив поэзию Бориса Поплавского объектом исследования данной диссертации и ориентируясь на работы ученых различных областей гуманитарных наук (литературоведение, эстетика, философия, искусствоведение, (этно)лингвистика), мы рассмотрели его поэтическое творчество с другого ракурса и пересмотрели определенные теории в связи с его творчеством – одни теории были нами подтверждены, другие были дополнены.

Анализируя влияние различных поэтик и отдельных авторов на поэтическое искусство русского поэта первой волны эмиграции – Бориса Юлиановича Поплавского – мы дополнительно или впервые осветили отдельные стороны его поэзии, указали на меж- и интертекстуальные связи, что позволило нам сделать следующие выводы:

► В рамках первой главы (*Лирическое «я» в поэзии Бориса Поплавского*) мы указали на предшествующую традицию становления поэтической «самости» в литературе, обращая внимание на возможные литературные и внелитературные (философские, художественные и др.) источники этой проблемы в поэзии Бориса Поплавского. Мы показали, что поэзия Бориса Поплавского в отношении лирического субъекта «балансирует» на границе традиционных и новаторских поэтик XX века. Для теоретического определения позиции лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского, мы обратились к литературным и нелитературным (философским, лингвистическим и др.) источникам.

Проанализированная нами позиция лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского, позволила определить место самого Поплавского в поэтической системе в контексте литературного модернизма первых десятилетий XX века. Оказалось, что поэтика Поплавского формировалась «на перекрестке» исторических и литературных традиций, что сделало ее многослойным явлением, для анализа которого, по словам Н. Гартмана, потребовался разбор всех существующих слоев отдельно.

Нами показано, что позиция лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского является результатом сложных процессов, происходивших в поэзии со времен античности, и усиленных авангардными поэтиками, начиная с предваряющего их литературного течения – романтизма.

В качестве важной характеристики лирического субъекта в поэзии Бориса Поплавского выявлена и его автомистификация, обусловленная влиянием определенного сюжета, матрицы или конкретного поэта. В первой главе показано, что специфика данного вопроса в поэзии Бориса Поплавского обусловлена, как творчеством русских, так и европейских писателей, потому что авторская

индивидуальность «не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха» (Тынянов 1929: 12).

► Во второй главе (*От футуристических экспериментов к эстетике «маски Медузы»*) нами проанализирован большой корпус поэтического наследия от романтизма до модернистских течений первых десятилетий XX века, с помощью чего на уровне формы и содержания были выявлены самые неожиданные связи поэзии Бориса Поплавского с предшествующей ей традицией, а также показана обработка этой традиции в контексте актуальных для поэта литературных течений. Мы показали последовательность появления определенных элементов в поэзии Поплавского – от языковой игры и влияния футуризма, до появления сложных словесных образов.

В данной главе также предпринята попытка классифицировать и определить хронологические рамки поэтического творчества Бориса Поплавского, на основании чего мы пришли к выводу, что эволюцию поэтического творчества можно рассматривать на нескольких этапах, причем их границы являются условными, так как многие стихотворения Поплавского остались недатированными и с точностью определить время их написания часто не удается:

(а) Первый этап охватывает период до 1922/23-го гг., и характеризуется выраженным влиянием поэтики русского футуризма на поэзию Бориса Поплавского.

(б) Второй этап охватывает период с 1922/23-го гг., до 1927/28-го гг., и характеризуется прямым влиянием Ильи Зданевича и французских авангардных (дадаизм, сюрреализм и др.) и модернистских (Пруст, Джойс и др.) литературных школ и писателей.

(в) Третий этап охватывает 1928/29-го гг., когда Поплавский, по собственным утверждениям, занимается написанием прозы (диалогия «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес», задуманная изначально как трилогия) и временно отходит от поэзии.

(г) Четвертый этап охватывает период с 1929-го года вплоть до смерти поэта в 1935-ом году. Поплавский окончательно отвергает все авангардные поэтики и его поэзия наполняется усложненными, мистическими образами.

На всех выделенных этапах чувствуются различные влияния, что могло быть обусловлено многосторонними интересами и бурной интеллектуальной жизнью поэта: увлечение философией, мистикой, искусством, встреча с французскими и русскими авангардными писателями и художниками, участие в различных литературных собраниях и мероприятиях, наркотики, алкоголь, бокс и др.

Характерной чертой поэзии Бориса Поплавского является отсутствие поэтических циклов (редкий случай представляет ранний цикл сонетов «Константинополь»), поскольку стихотворения, включенные поэтом в изданные или неизданные сборники, чаще всего ничем между собой не связаны, в отличие от его кумиров или современников (Ш. Бодлер, И. Анненский, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый и др.), у которых существовала традиция создания поэтических циклов, поскольку «на рубеже XIX – XX вв. цикл становится жанровым образованием и обеспечивает особую художественную возможность воссоздавать целостностное отношение к миру» (Пепеляева 2012: 176). Здесь нельзя опереться ни на традиционные типы

периодизации творчества поэта, как, например, в случае А. С. Пушкина в связи с конкретными периодами жизни и ссылки (михайловский период, болдинская осень и др.), или даже по поэтическим сборникам, как, например, в случае О. Мандельштама (период «Камня», период «Tristia» и т.д.), поэтому вопроса циклизации в контексте поэтики Бориса Поплавского мы не касались. Даже те стихотворения, в которых в названии указывается связь с другими (например «Морелла I» и «Морелла II», или «Серафита I» и «Серафита II», или даже упомянутые «Art Poétique», «Art Poétique-1», «Art Poétique-2», «Art Poétique-3» и др.) циклами не являются⁴⁰².

► В третьей главе (*Хронотоп в поэзии Бориса Поплавского*) мы показали внутреннюю связь поэта с утраченным прошлым через анализ сложных, часто зашифрованных, поэтических образов, таких как *родина, дом, прошлое, самовар, снег, Аполлон* и др., чем подтверждается существование постоянного диалога поэта с родиной во всех смыслах этого слова (литература, культура, искусство и др.). Самым интересным фактом, говорящим о поддержании постоянной связи с родиной является интерференция мотивов, образов, сюжетов и др., и в поэзии Поплавского все это осуществляется в диалоге (иногда даже в полилоге) с такими русскими поэтами как А. Пушкин, М. Лермонтов, Е. Баратынский, В. Жуковский, К. Фофанов, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, Б. Пастернак, С. Есенин и др.

Хотя в поэзии Бориса Поплавского, как мы показали, слышны отголоски разных авторов, и в этом плане она является глубоко полифоничной⁴⁰³, о нем можно говорить как о подлинно самобытном поэте⁴⁰⁴, добившемся «тайны “фактуры”, почерка души» (ССТЗ 2009: 91). Бахтиновское «чужое слово» или «двойное кодирование», выражаясь терминологией деятелей семиотической школы, вдохнули новую жизнь в определенные мотивы и сюжеты, поставив их в иной контекст.

Частая смена увлечений и поиски своего места на литературной карте того времени (романтические влияния, заумь, дада, сюрреализм, мистические веяния и др.), не привели к окончательному определению одного конкретного типа письма Поплавского; о его поэтическом искусстве следует говорить не как о законченной и сформулированной поэтической системе, а скорее как об открытом процессе творческой эволюции, прерванном преждевременной смертью поэта, что обусловило, по словам Ю. Матвеевой, «недоговорённость, недоовощённость в жизни и литературе» (РЗ:ПкД 2004: 33). Поэтому, на наш взгляд, нельзя Поплавского однозначно называть ни неоромантиком, ни футуристом, ни дадаистом, ни

⁴⁰² О. А. Савинская в диссертации «Генезис лирики Б. Ю. Поплавского» циклами называет сборник «Флаги» и «Над солнечной музыкой воды», не объясняя, однако, что под данным термином подразумевается.

⁴⁰³ Термин введенный в литературоведение М. М. Бахтиным и использован Н. А. Фатеевой для обозначения интертекстуального многоголосия – об. этом см.: Фатеева Н. А. *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*, М.: Агар, 2000. С. 4–5.

⁴⁰⁴ Н.В. Барковская в статье «Борис Поплавский и некоторые тенденции в современной поэзии» (См.: РЗ:ПкД 2004: 76-84) попыталась показать сходство (типологическое и на уровне мотивов) поэзии Бориса Поплавского и двух современных поэтов – Бориса Рыжего (1974-2001) и Дмитрия Воденникова (род. 1968), но данная попытка, на наш взгляд, во многом условна. Гайто Газданов заметил: «Теперь это сложное движение его необычной фантазии, его лирических и мгновенных постижений, весь этот мир флагов, морской синевы, Саломеи, матросов, ангелов, снега и тьмы – все это остановилось и никогда более не возобновится. И никто не вернет нам ни одной ноты этой музыки, которую мы так любили и которая кончилась его предсмертным хрипением» (Поплавский 1993: 62).

сюрреалистом, а следует говорить о различных влияниях, которые жадно впитывались его поэтикой.

Исследованием определенных мотивов (символов, метафор, аллегорий, «чужого слова» и др.) были выявлены неожиданные связи, бросившие новый свет на поэзию Бориса Поплавского, в первую очередь, в связи с влиянием русского романтизма на его творчество. Постоянный диалог лирического субъекта Поплавского с определенным писателем или художником порождал стихотворения, написанные по случаю годовщины какого-то чужого текста или его пародирования. Данный прием был обусловлен самим временем, поскольку 1920-1930-е годы соотносятся с романтической эпохой и временем жизни и творчества величайших русских и европейских романтиков.

Говоря образно, лирический микрокосмос Бориса Поплавского – это алмаз, еще не ставший бриллиантом, философский камень в становлении, состоящий из многочисленных компонентов, еще не сплавившихся в один гомогенный элемент, однако с многочисленными самобытными сторонами.

Следуя идее герменевтического круга, мы выбрали три важных аспекта поэтики Бориса Поплавского, чтобы, анализируя их, понять и описать поэтическое искусство данного поэта, как одно целое (учитывая уже сказанное другими исследователями творчества Поплавского). Поэтому на основании всего вышесказанного мы можем сделать вывод, что выбранный нами интертекстуальный метод исследования поэтического творчества Бориса Поплавского позволил полностью раскрыть все пласты заявленных проблем его поэтики, что, в свою очередь, открывает путь дальнейшим исследованиям творчества писателя первой волны русской эмиграции. Исследование поэзии Бориса Поплавского еще раз подтвердило идею М. Бахтина, что существуют «диалогические отношения между текстами и внутри текста» (Бахтин 1997: 308).

В заключении можно сказать, что наше изначальное предположение о Поплавском-традиционалисте и модернисте одновременно подтвердилось, его поэтика оказалась на перекрестке традиций.

Остается дискуссионным вопрос: почему поэт такого масштаба, как Борис Поплавский, чье дарование даже при его жизни признавали многие, после смерти на долгое время остается почти забытым? Ответ, возможно, довольно прост: всем было стыдно за то, что, хотя и косвенно, они были виновниками смерти поэта такой лирической силы и что при жизни ему завидовали, этот «комплекс эмигрантской отверженности» (выражение В. Варшавского), скорее всего, и погубил его. Гайто Газданов в статье «О Поплавском» спрашивает: «Были ли люди, которые искренно и тепло любили Поплавского – были ли такие среди его многочисленных друзей и знакомых? Думаю, что нет; и это очень страшно» (Поплавский 1993: 59).

Помимо многочисленных газетных статей, некрологов и проч., многие поэты (А. Присманова, В. Дряхлов, Ю. Мандельштам и др.), знавшие Поплавского лично, посвящают ему свои стихи, где в лирической форме выражают свое видение ушедшего поэта. На наш взгляд, самое тонкое видение Поплавского-поэта и его поэзии выразила Анна Присманова в стихотворении «Памяти Бориса Поплавского» (или «С ночных высот они не сводят глаз...»):

С ночных высот они не сводят глаз,
под красным солнцем крадутся как воры,
они во сне сопровождают нас –
его воркующие разговоры.

Чудесно колеблались, что ни миг,
две чаши сердца: нежность и измена.
Ему друзьями черви были книг,
забор и звезды, пение и пена.

Любил он снежный падающий цвет,
ночное завыванье парохода...
Он видел то, чего на свете нет.
Он стал добро: прими его, природа.

Верни его зерном для голубей,
сырой сиренью, сонным сердцем мака...
Ты помнишь, как с узлом своих скорбей
влезал он в экипаж, покрытый лаком,

как в лес носил видения небес
он с бедными котлетами из риса...
Ты листьями верни, о желтый лес,
оставшимся – сияние Бориса.

(Луи 2007: 82)

ЛИТЕРАТУРА

ГАЗЕТЫ, ЖУРНАЛЫ, СЛОВАРИ, ЭНЦИКЛОПЕДИИ, СБОРНИКИ

Авангард в культуре XX века (1910–1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 1, М.: ИМЛИ РАН, 2010.

Веснік БДУ, Сер. 4, № 3, 2006.

Воздушные пути, альманах III (ред. изд. Р. Н. Гринберг), Нью-Йорк, 1963.

Воля России. № 10–11, 1929.

ДАДА по-русски. Белград: Филологический факультет Белградского Университета, 2013.

Диаспора III: Новые материалы. Вып. 3. СПб.: Феникс, 2002.

Зборник Матице Српске за славистику, Нови Сад: Матица српска. № 89, 95, 96.

Литературная энциклопедия терминов и понятий (гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин). М.: НПК «Интелвак», 2001.

Литературная теория немецкого романтизма. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

Литературоведческий журнал, № 22, 2008.

Минувшее: Исторический альманах, СПб.: Atheneum; Феникс. № 24.

Мір искусства, Томъ первый, № 1–12. С. Петербургъ, 1899.

Мифы народов мира. Энциклопедия (электронное издание). М.: Советская Энциклопедия, 1980.

Новое литературное обозрение, М.: НЛО, №№ 47, 156.

Новый дом, Париж, № 1. 1926.

Новый Журнал, Нью-Йорк, №№ 134, 263. 2011.

Поэзия. Учебник (Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др.), М.: ОГИ, 2016.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий (гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко). М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

Поэтический словарь (Сост. А. Квятковский), М.: Советская энциклопедия, 1966.

Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка [Доступно на: <http://www.ruscorpora.ru/new/search-poetic.html>].

Словарь литературоведческих терминов (ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев). М.: Просвещение, 1974.

Современные Записки, Париж, 1936.

Числа (Сборник под редакцией И. В. де Манциарли и Н. А. Оцуца), №2–3, 1930.

ЭСБЕ: Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора Θ. Θ. Петрушевского). СПб., 1890–1907.

ДИССЕРТАЦИИ И АВТОРЕФЕРАТЫ

Андреева 2000 – Андреева Н. В. *Черты культуры XX века в романе Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов"*. (09.00.04 – эстетика, Автореф. дис. ...канд. филос. наук), Москва, 2000.

Галкина 2011 – Галкина М. Ю. *Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского*. (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Москва, 2011.

Дмитрова 2013 – Дмитрова А. В. *Мотивная структура диалогии Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов" и "Домой с небес"*. (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Волгоград, 2013.

Драгалева 2012 – Драгалева Л. В. *Семантика контраста и средства ее выражения в идиостиле Бориса Поплавского* (10.02.19 – теория языка, Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Ростов-на-Дону, 2012.

Жердева 1999 – Жердева В. М. *Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей "незамеченного поколения" русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов*. (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Москва, 1999.

Компарелли 2015а – Компарелли Р. *Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы*. (10.01.01 – рус. лит.; Дис. ...канд. фил. наук), Томск, 2015.

Кочеткова 2010 – Кочеткова О. С. *Идейно-эстетические принципы "парижской ноты" и художественные поиски Бориса Поплавского*. (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Москва, 2010.

Прохорова 2007 – Прохорова Н. И. *Концепт "жизнетворчество" в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского*. (24.00.01 – теория и история культуры, Автореф. дис. ...канд. культ. наук), Саранск, 2007.

Ризинькова 2009 – Разинькова И.Е. *Поэтика романа Б. Ю. Поплавского “Аполлон Безобразов” в контексте прозы русской эмиграции рубежа 1920-х–1930-х годов.* (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Воронеж, 2009.

Роман 2007 – Роман С. Н. *Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского.* (10.01.01 – рус. лит.; Автореф. дис. ...канд. фил. наук), Орехово-Зуево, 2007.

Савинская 2012 – Савинская О. А. *Генезис лирики Б. Ю. Поплавского.* (10.01.01 – рус. лит.; Дис. ...канд. фил. наук), Кострома, 2012.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО (ИСТОЧНИКИ)

Поплавский 1931 – Поплавский Б. *Флаги.* Париж, 1931.

Поплавский 1936 – Поплавский Б. *Снежный час.* Париж, 1936.

Поплавский 1938_а – Поплавский Б. *Изъ Дневниковъ 1928–1935.* Париж, 1938.

Поплавский 1938_б – Поплавский Б. Ю. *В венке из воска.* Париж: Дом книги, 1938.

Поплавский 1965 – Поплавский Б. *Дирижабль неизвестного направления.* Париж, 1965.

Поплавский 1993 – Поплавский Б. Ю. *Под флагом звездным. Стихи.* СПб., 1993.

Поплавский 1996 – Поплавский Б. Ю. *Неизданное: дневники, статьи, стихи, письма.* М.: Христианское издательство, 1996.

Поплавский 1997 – Поплавский Б. Ю. *покушение с негодными средствами: неизвестные стихотворения. письма к и. М. зданевичу.* М.: Гилея, 1997.

Поплавский 1999_а – Борис Поплавский *Дадафония: Неизвестные стихотворения 1924–1927.* М.: Гилея, 1999.

Поплавский 1999_б – Поплавский Б. Ю. *Автоматические стихи.* М.: Согласие, 1999.

Поплавский 2003 – Поплавский Б. Ю. *Неизданные стихи.* М.: Терра, 2003.

Поплавский 2009 – Поплавский Б. *Орфей в аду: неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки.* М.: Гилея, 2009.

ССТ1 2009 – Борис Юлианович Поплавский: *Собрание сочинений в трех томах.* Т. 1. М.: Книжница-Русский путь-Согласие, 2009.

ССТ2 2000 – Борис Юлианович Поплавский: *Собрание сочинений в трех томах.* Т. 2. М.: Согласие, 2000.

ССТЗ 2009 – Борис Юлианович Поплавский: *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3. М.: Книжница-Русский путь-Согласие, 2009.

Поплавский 2012 – Поплавский Б. Ю. *Куски*. Париж: Гилея, 2012.

Поплавский 2013 – Поплавский Б. Ю. *Небытие: Неизвестные стихотворения 1922–1935 годов*. М.: Гилея, 2013.

КРИТИЧЕСКАЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ДРУГАЯ ЛИТЕРАТУРА

Абрамс 1971 – Abrams M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1971.

Аврелий 1993 – Аврелий М. А. *Размышления*. СПб.: Наука, 1993.

Адамович 1961 – Адамович Г. *Несколько слов о Манделъштме // Воздушные пути, альманах II* (ред. изд. Р. Н. Гринберг), Нью-Йорк, 1961.

Адамович 1963 – Адамович Г. *Послесловие // Воздушные пути, альманах III* (ред. изд. Р. Н. Гринберг), Нью-Йорк, 1963.

Адамович 1979 – Адамович Г. *Новый журнал*. Кн. 134, 1979.

Адамович 2018 – Адамович Г. «Последние новости». 1936–1940. СПб.: Алетейя, 2018.

Адорно 2001 – Адорно Т. *Эстетическая теория*. М.: Республика, 2001.

Азарова и др. 2016 – *Поэзия. Учебник* (Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др.). М.: ОГИ, 2016.

Аксенов 2011 – Аксенов М. *Трансцендентально-кинетическая теория времени*. М.: Языки славянских культур, 2011.

Алданов 2002 – Алданов М. *Девятое Термидора. Чертов мост. Заговор. Святая Елена, маленький остров*. М.: ЗАХАРОВ, 2002.

Амфитеатров 2005 – Амфитеатров А. В. *Литература в изгнании // Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 9. М.: НПК «Интелвак», 2005.

Андреев 1993 – Андреев Д. *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 2. М.: Урания, 1997.

Анненский 1987 – Анненский И. *Избранное*. М.: Правда, 1987.

Апулей 2005 – Апулей О божестве Сократа // *Апулей Апология, или О магии Метаморфозы, или Золотой осел Флориды О божестве Сократа (Сб.)*. Лукиан *Диалоги Педиагогические жанры (Сб.)*. М.: АСТ издательство, Пушкинская библиотека, 2005.

- Аристотель 1957** – Аристотель *Об искусстве поэзии*, М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1957.
- Ахманова 2004** – Ахманова О. С. *Словарь лингвистических терминов*. М.: УРСС, 2004.
- Ахматова 1998** – Ахматова А. *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998.
- Бабель 2006** – Бабель И. *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 1. М.: Время, 2006.
- Багно 2009** – Багно В.Е. *«Дон Кихот» в России и русское донкихотство*. СПб.: Наука, 2009.
- Баевский 1994** – Баевский В. С. *История русской поэзии 1730–1980 гг. Компендиум*. Смоленск: Русич, 1994.
- Бальмонт 2010_а** – Бальмонт К. Д. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 1. М.: Книжный Клуб «Книговек», 2010.
- Бальмонт 2010_б** – Бальмонт К. Д. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 2. М.: Книжный Клуб «Книговек», 2010.
- Барзун 1975** – Barzun J. *Classic, Romantic and Modern*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1975.
- Барзун 2000** – Barzun J. *From Dawn to Decadance: 500 Years of Western Cultural Life (1500 to the Present)*, New York: HarperCollins Publishers, 2000.
- Баратынский 1987** – Баратынский Е. А. *Стихотворения. Письма. Воспоминания современников*. М.: Правда, 1987.
- Бартминьский 1993** – Bartmiński J. *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich: praca zbiorowa*. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 1993
- Бартминьский 1999** – Bartmiński J., Sandomirskaja I., Telija V., *Ojczyzna w polskim i rosyjskim językowym obrazie świata. // Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. Lublin, vol. 11, 1999.
- Бартминьский 2008** – Bartmiński J. *Dom i świat – opozycja i komplementarność. // Postskryptum polonistyczne*, nr. 1(1), 2008.
- Батай 2019** – Делюмо Ж., Батай Ж., *Пустота страха*. М.: Алгоритм, 2019.
- Баткин 2000** – Баткин Л. М. *Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания*. М.: РГГУ, 2000.
- Бахрах 1980** – Бахрах А. *По памяти, по записям: Литературные портреты*. Париж: La Presse libre, 1980.
- Бахтин 1979** – Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979.
- Бахтин 1990** – Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990.

- Бахтин 1997** – Бахтин М. М. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 5. М.: Русские словари, 1997.
- Бахтин 2000** – Бахтин М. М. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 2. М.: Русские словари, 2000.
- Бахтин 2003** – Бахтин М. М. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.
- Башляр 2009** – Башляр Г. *Избранное: Поэтика грезы*. М.: РОССПЭП, 2009.
- Белый 1994_а** – Белый А. *Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы*, М.: Республика, 1994.
- Белый 1994_б** – Белый А. *Собрание сочинений. Петербург (Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом)*. М.: Республика, 1994.
- Белый 1997** – *Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака*. М.: Республика, 1997.
- Белый 2010** – Белый А. *Собрание сочинений. Символизм. Книга статей*. М.: Культурная революция; Республика, 2010.
- Бенвенист 1974** – Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974.
- Берберова 2017** – Берберова Н. Н. *Курсив мой: Автобиография*. М., Берлин: Директ-Медиа, 2017.
- Бердяев 1990** – Бердяев Н. А. *Кризис искусства* (репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990.
- Бердяев 1993** – Бердяев Н. «По поводу “Дневников” Б. Поплавского». // *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*. СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Бердяев 2018** – Бердяев Н. *О власти пространств над русской душой. Падение священного русского царства: Публицистика 1914–1922*. М.: Астрель, 1918.
- Березовая 2001** – Березовая Л. Г. *Культура русской эмиграции 1920–30 годы. Культурная миссия послереволюционной эмиграции как наследие Серебряного века // Новый исторический вестник, № 5, 2001.*
- Берлин 2006** – Berlin I. *Trajne posledice (poglavlje 6) // Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2006.
- Бицилли 2017** – Бицилли П. М. *Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии*. М., Берлин: Директ-Медиа, 2017.
- Блок 1960** – Блок А. *Собрание сочинений в восьми томах*, Т. 3. М., Ленинград: Гос. изд. Художественной литературы, 1960.
- Блум 1997** – Bloom H. *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Блум 2017** – Блум Г. *Западный канон. Книги и школа всех времен*. М.: НЛО, 2017.

- Блум 1990** – Bloom W. *Personal identity, national identity and international relations*. Cambridge: University press, 1990.
- Бодлер 2014** – Бодлер Ш. *Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе*. СПб.: Лимбус Пресс; Издательство К. Тублина, 2014.
- Бодлер 2015** – Бодлер Ш. *Цветы зла*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
- Бочаров 1974** – Бочаров С. Г. *Поэтика Пушкина: очерки*. М.: Наука, 1974.
- Бочаров 2007** – Бочаров С. Г. *Филологические сюжеты*. М.: Языки славянских культур, 2007.
- Браевич 2013** – Brajović T. *Narcisov paradoks*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Бретон 1969** – Breton A. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1969.
- Бретон 1999** – Бретон А. *Антология черного юмора*. М.: Carte Blanche, 1999.
- Бродский 2001** – *Сочинения Иосифа Бродского*, Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, ММІ.
- Брюсов 1983** – Брюсов В. Я. *Повести и рассказы*. М.: Советская Россия, 1983.
- Брюсов 1974** – Брюсов В. Я. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 3. М.: Художественная литература, 1974.
- Буленс 2018** – Bulens G. *Evropski pesnici i Prvi svetski rat: Poezija u Velikom ratu, revlucija i transformacija Evrope*. Loznica: Karpos, 2018.
- Бунин 1956** – Бунин И. *Жизнь Арсеньева. Юность*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956.
- Бурлак 2008** – Бурлак В. Н. *Русский Париж*, М.: Вече, 2008.
- Бурлюк и др., 1929** – Предисловие / Садох судей // *Литературные манифесты: От символизма к Октябрю*. М.: Федерация, 1929.
- Бэкон 1972** – Бэкон Ф. *Сочинения в двух томах*, Т. 2. М.: Мысль, 1972.
- Бюргер 1984** – Bürger P. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Вайскопф 2012** – Вайскопф М. *Влюбленный демиург. Метафизика русского романтизма*. М.: НЛО, 2012.
- Варшавский 2010** – Варшавский В. *Незамеченное поколение*. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына: Русский путь, 2010.
- Варшавский 2016** – *Ожидание: Проза. Эссе. Литературная критика*. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына: Книжница, 2016.
- Введенский 1993** – Введенский А. *Полное собрание произведений в двух томах*, Т. 2, М.: Гилея, 1993.
- Вейдле 2016** – Вейдле В. В. *Наследие России*. Москва – Берлин: Direct MEDIA, 2016.

- Вертинский 2017** – *Стихи, и шприц, и кокаин...: Малая антология русской наркотической поэзии*, Б. м.: Salamandra P.V.V., 2017.
- Власов 2008** – Власов В. Г. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в десяти томах*, Т. 9. СПб: Азбука-классика, 2008.
- Волкова 2009** – Волкова П. *Мост через бездну*. – М.: Зебоа Е, 2009.
- Волкова 2016** – Волкова П. *От Древнего мира до Возрождения (сборник)*, М.: АСТ, 2016.
- Волошин 2005** – Волошин М. *Собрание сочинений*, Т. 3. М.: Эллис Лак 2000, 2005.
- Волынский 1929** – Волынский А. *Декадентство и символизм // Литературные манифесты: От символизма к Октябрю*. М.: Федерация, 1929.
- Воскресенская 2005** – *Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков*. М.: Логос, 2005.
- Врангель 2012** – Врангель П. Н. *Воспоминания*. М.: Вече, 2012.
- Вулих 1996** – Вулих Н. *Овидий (ЖЗЛ)*. М.: Молодая гвардия, 1996.
- Газданов 1936** – Газданов Г. Б. *О Поплавском. // Современные Записки*. Париж, 1936.
- Газданов 2009** – Газданов Г. *Собрание сочинений в пяти томах*, Т. 5. М.: ЭЛЛИС ЛАК, 2009.
- Гартман 2004** – Гартман Н. *Эстетика*. Киев: Ника-Центр, 2004.
- Гаспаров 1997** – Гаспаров М. Л. *Избранные труды в трех томах*, Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров 2000** – Гаспаров М. Л. *Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре*. М., 2000.
- Гаспаров 2012** – Гаспаров М. Л. *Метр и смысл*. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.
- Гегель 1971** – Гегель Г. В. Ф. *Эстетика в четырех томах*, Т. 3. М.: Искусство, 1971.
- Гейро 2000** – Гейро Р. Доклад Ильи Зданевича «Илиада» (Париж, 12 мая 1922 г.) // *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Гейро 2010** – Gayraud R. *Y-a-t-il un dada russe? // La Russie et les modèles étrangers*. Lille, 2010.
- Геллер 2002** – *Экфрасис в русской литературе: Труды лозаннского симпозиума (под ред. Л. Геллера)*, М.: Издательство «МИК», 2002.
- Герра 2010** – Герра Р. *«Когда мы в Россию вернемся...»*. СПб.: Росток, 2010.
- Гете 1969** – Гете И. В. *Фауст* (пер. с немец. Б. Пастернака). М.: Художественная литература, 1969.
- Гинзбург 1997** – Гинзбург Л. *О лирике*. М.: ИНТРАДА, 1997.

- Гоголь 1959** – Гоголь Н. В. *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 5. М.: Художественная литература, 1959.
- Гораций 1970** – Квинт Гораций Флакк *Оды. Эподы. Сатиры. Послания*. М.: Художественная литература, 1970.
- Готье** – Gautier T. *Melancholia* [Цит. по интернет источнику: [<20.2.2021>](https://fr.wikisource.org/wiki/Melancholia_(Gautier))]
- Гречко 2013** – Гречко В. К лингвистико-психологической характеристике зауми Ильи Зданевича // *ДАДА по-русски*. Белград: Филологический факультет Белградского Университета, 2013.
- Грехнев 1994** – Грехнев В. А. *Кругозор жанра и лирическое «Я» // Мир пушкинской лирики*, Нижний Новгород: Нижний Новгород, 1994.
- Гришина 2011** – Гришина Е. *Художественное объединение «Мир искусства»*. М.: Директ-Медиа, 2011.
- Гуль 2019** – Гуль Р. Б. *Я унес Россию. Т. II. Россия во Франции*. М., Берлин: Директ-Медиа, 2019.
- Гумилев 1999** – Гумилев Н. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 3. М.: Воскресенье, 1999.
- Гумилев 2001** – Гумилев Н. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 4. М.: Воскресенье, 2001.
- Гюго 1956** – Гюго В. *Собрание сочинений в 15 томах*, Т. 14. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
- Данте 2006** – Данте Алигьери *Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай*. СПб.: Амфора, 2006.
- Да Винчи 2010** – Леонардо да Винчи *Избранные произведения в двух томах*, Т. 2. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2010.
- Де Квинси 2011** – Де Квинси Т. *Исповедь англичанина, любителя опиума: Автобиографическая проза. Эссе*. М.: Эксмо, 2011.
- Де Торре 2001** – Де Торе Г. *Историја авангардних књижевности*. Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Дильтей 1987** – Дильтей В. *Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*. (сост. и общ. ред. Г. К. Косикова). М.: Издательство Московского университета, 1987.
- Доббин 1998** – Robert F. Dobbin “Introduction”, В: *Discourses. Book I. Epictetus. Translated with an introduction and commentary by Robert F. Dobbin*. Oxford: Clarendon Press; Oxford-New York: Oxford University Press, 1998. [Пер. на сербский язык: Увод. Роберт Добин, В: *Эпиктет Разговори*, Београд: Карпос, 2017].

- Долгополов 1969** – Долгополов Л. К. *Поэзия русского символизма // История русской поэзии в двух томах*, Т. 2. Ленинград: Наука, 1969.
- Долгополов 1977** – Долгополов Л. От «лирического героя» к стихотворному сборнику. // *На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX века*. Ленинград: Советский писатель, 1977.
- Достоевский 1973** – Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. V. Ленинград: Наука, 1973.
- Достоевский 1976** – Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. XIV. Ленинград: Наука, 1976.
- Достоевский 1980** – Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. XX. Ленинград: Наука, 1980.
- Достоевский 1983** – Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. XXV. Ленинград: Наука, 1983.
- Достоевский 1984** – Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. XXVI. Ленинград: Наука, 1984.
- Драгалева 2012** – Драгалева Л. В. *Противоречие как речевое средство моделирования контраста в идиостиле Бориса Поплавского // Гуманитарные и социальные науки*. Ростов-на-Дону, 2012. С. 199–207.
- Драшкич Вичанович 2019** – Драшкич Вићановић И. *Завођење ума: огледи из естетике*. Београд: Досије студио, 2019.
- Ельницкая 2007** – Ельницкая Л. М. «Болтовня» как речевой дискурс у Пушкина и Достоевского. // *Литературоведческий журнал*, № 21. Русская словесность в мировом культурном контексте: 500 лет рода Достоевского. Материалы II Международного симпозиума (2006, Москва, пансионат «Покровское»), 2007.
- Ермилова 1999** – Ермилова Е. В. *Поплавский // Литература русского зарубежья. 1920–1940*. М.: ИМЛИ – Наследие, 1999.
- Есенин 1995** – Есенин С. *Полное собрание сочинений в семи томах*, Т. 1. М.: Наука; Логос, 1995.
- Жаккар 2011** – Жаккар Ж.-Ф. «Оптический обман» в русском авангарде (О «расширенном смотреии») // *Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы по русской словесности*. М.: НЛЮ, 2011.
- Жаринов 2016** – Жаринов Е. *Лекции о литературе. Диалог эпох*. М.: АСТ, 2016.
- Женетт 1998** – Женетт Ж. *Фигуры в 2-х томах*. Т. 1. М.: Изд.-во им. Шабашниковых, 1998.
- Жеребин 2011** – Жеребин А. И. *Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры*. СПб.: Изд.-во им. Н. И. Новикова, 2011.
- Жирмунский 1928** – Жирмунский В. *Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926*. Ленинград: ACADEMIA, 1928.

- Жирмунский 1977** – Жирмунский В. М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977.
- Зданевич 1986** – Зданевич И. Борис Поплавский // *Синтаксис: Публицистика, критика, полемика*, № 16. Париж, 1986.
- Зданевич 2018** – Здањевич И. *Усхићење*. Београд, М.: Логос; Гилея, 2018.
- Зобнин 2010** – Зобнин Ю. В. *Поэзия белой эмиграции: «Незамеченное поколение»*. СПб.: СПбГУП, 2010.
- Иванов 1929** – Иванов В. Мысли о символизме // *Литературные манифесты: От символизма к Октябрю*. М.: Федерация, 1929.
- Иванов 1971** – Иванов В. *Собрание сочинений*, I. Брюссель: FOYER ORIENTAL CHRÉTIEN, 1971.
- Иванов 2015** – Иванов Вяч. Вс. *Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи*. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015.
- Иваск 1993** – Иваск Ю. Б. Поплавский. «Флаги» // *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*. СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- ИГЛтЗ 1960** – История греческой литературы в трех томах, Т. 3. М.: АН СССР, 1960.
- Ильин 1996** – Ильин И. А. *Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 6, кн. II. М.: Русская книга, 1996.
- Ионеско 2005** – Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? // *Театр абсурда* (Сб. статей и публикаций). СПб., 2005.
- Исаев 1999** – Исаев С. Антонен Арто как пример сюрреалистического нарциссизма // *Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы*. М.: ГИТИС, 1999.
- Ичин 2007** – Ичин К. *Поэтика изгнания: Овидий и русская поэзия*. Белград: Изд.-во Филологического факультета в Белграде, 2007.
- Ичин 2013** – Ичин К. Илья Зданевич – адресат стихов Бориса Поплавского // *ДАДА по-русски*. Белград: Филологический факультет Белградского Университета, 2013.
- Йованович 1999** – Йованович М. Ја (ми) и ви у поетици Велимира Хлебњикова (последњи период: 1920–1922. године). // *Руски песници XX века: дијалози и монолози*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- Йованович 2004** – Йованович М. Миф о «вечном возвращении» в разделе «Родина» Александра Блока // *Избранные труды по поэтике русской литературы*, Београд: Филологический факультет, 2004.
- Казак 1988** – Казак В. *Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года* (пер. с нем. Е. Варгафтик и И. Бурихин), London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1988.

- Казак 1996** – Казак В. *Лексикон русской литературы XX века*, М.: РИК «Культура», 1996.
- Кайзер 2004** – Kayser W. *Das Grotteske: Seine Gestaltung im Malerei und Dichtung*. Stauffenburg Verlag Brigitt Narr GmhH, 2004.
- Кайтез 2016** – Кайтез Н. *Филозофија ентропије*. Нови Сад, Зрењанин: Агора, 2016.
- Кандель 2016** – Кандель Э. Литература в поисках глубинного смысла // *Век самопознания: Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней*. М.: Издательство АСТ : CORPUS, 2016.
- Кант 1994** – Кант И. *Критика способности суждения*. М.: Искусство, 1994.
- Кант 2015** – Кант И. *Критика чистого разума* (пер. с нем. Н. О. Лосского). М.: Академический проект, 2015.
- Карлинский 2013** – Karlinsky S. *Freedom from violence and lies: Essays on Russian Poetry and Music by Simon Karlinsky*. Boston: Academic Studies Press, 2013.
- Касаткина 2018** – Касаткина Т. А. Неизбежность филологии: проблема доступа к философии и богословию писателя (Аполлон и мышь в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского) // *Русская литература и философия: пути взаимодействия*. М.: Водолей, 2018.
- Каспэ 2001** – Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // *Новое литературное обозрение*, М.: НЛО, № 47, 2001.
- Каспэ 2005** – Каспэ И. *Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы*. М.: НЛО, 2005.
- Катанян 1956** – Катанян В. *Маяковский: литературная хроника*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
- Катулл 2009** – Катулл Гай Валерий *Сочинения*. М.: Русская панорама, 2009.
- Квятковский 1966** – Квятковский А. *Поэтический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1966.
- Келлер 2005** – Keller W. *Faust. Eine Tragödie // Goethes Dramen*, hrsg. von W. Hinderer. Stuttgart, 2005.
- Кеннеди 1993** – Kennedy J. Gerald. *“Poe, ‘Ligeia,’ and the Problem of Dying Women”*. New Essays on Poe’s Major Tales, edited by Kenneth Silverman. Cambridge University Press, 1993.
- Кобринский 2008** – Кобринский А. А. Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом. // *Семиотика скандала*. (ред.-сост. Нора Букс) М.: Европа, 2008.
- Кодреску 2009** – Codrescu A. *The posthuman Dada guide: tzara & lenin play chess*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Колобаева 1990** – Колобаева Л. А. *Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв.* М.: Изд.-во Московского университета, 1990.

- Колоннезе 2007** – Колоннезе Дж. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. М.: Индрик, 2007.
- Компарелли 2015₆** – Компарелли Р. Б. *Поплавский и А. Рембо: Проблема поэтического диалога*. Томск: Вестник Томского государственного университета, 2015.
- Кочеткова 2010** – Кочеткова О. С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН, серия: Литературоведение. Журналистика, №1. М.: РУДН, 2010.
- Кристева 2004** – Кристева Ю. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. М.: РОССПЭН, 2004.
- Кругликова 2006** – Кругликова А. Д. Экзистенциальное «я» поэзии Бориса Поплавского // Весник БДУ, Сер. 4, № 3, 2006.
- Крученых 1913** – Крученых А., Матюшин М., *Побѣда над солнцем*, СПб.: Свѣтъ, 1913.
- Крученых 1922** – Крученых А. *Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный и поучальный*. Книга 121-ая, М., 1922.
- Крученых 1923** – Крученых А. *Фактура слова: Декларация*. Кн. 120-ая. М., 1923.
- Кузмин 2000** – Кузмин М. *Проза и эссеистика в трех томах*, Т. 3. М.: Аграф, 2000.
- Куликова 2011** – Куликова Е. *Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов*. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011.
- Ладинский 1931** – Ладинский А. *Черное и голубое (стихи)*, Париж: Современные записки, 1931.
- Левенсон 1999** – Levenson M. *The Cambridge companion to Modernism* (ed. M. Levenson). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Лейдерман 2011** – *Русская литература XX века: 1917-1920-е годы, в 2-х книгах*, Т. 2 (под ред. Н. Л. Лейдермана). М.: Академия, 2011.
- Лермонтов 2000_а** – Лермонтов М. Ю. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 1. М.: Воскресенье, 2000.
- Лермонтов 2000_б** – Лермонтов М. Ю. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 3. М.: Воскресенье, 2000.
- Ливак 2005** – Livak L., Gervaise T. *Le Studio Franco-Russe (1929–1931)*. Toronto: Department of Slavic Languages and Literatures, The University of Toronto, 2005.
- Ливак 2014** – Ливак Л., Устинов А. *Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы*. М.: ОГИ, 2014.
- Липовецкий 2008** – Липовецкий М. *Паралогии: Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*. М.: НЛО, 2008.
- Лихачев 1979** – Лихачев Д. С. *Великое наследие*. М.: Современник, 1979.

- Лихачев 1997** – Лихачев Д. Концептосфера русского языка // *Русская словесность: Антология*. М.: Academia, 1997.
- Лосев 2005** – Лосев А. Ф. *Античная мифология с античными комментариями к ней. Энциклопедия античных богов*. М., Харьков: Эксмо; Фолио, 2005.
- Лосский 1992** – Лосский Н. О. *Учение о перевоплощении. Интуитивизм*. М.: Прогресс, 1992.
- Лотман 1992** – Лотман Ю. М. *Риторика // Избранные статьи в трех томах. Т. 1*, Талинн: Александра, 1992.
- Лотман 1993** – Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Издательская группа Прогресс, 1992.
- Лотман 1995** – Лотман Ю. М. *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. 1960–1990; «Евгений Онегин». Комментарий*. СПб.: Искусство-СПБ, 1995.
- Лотман 1996** – Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. М.: Языки русской культуры, 1996.
- Лотреамон 1998** – Лотреамон *Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона*. М.: Ad Marginem, 1998.
- Луи 1993** – Луи А. *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*. СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Лукач 2006** – Лукач Г. *Душа и формы. Эссе*. М.: Логос-Альтера, 2006.
- Луков 2009** – Луков В. А. *Французский неоромантизм: Монография*. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2009.
- Любутин 1973** – Любутин К. Н. *Проблема субъекта и объекта в немецкой классической и марксистско-ленинской философии*. Свердловск, 1973.
- Майринк 2015** – Мајринк Г. *Зелено лице*. Београд: Логос, 2015.
- МакЛеод 2006** – MacLeod K. *Fictions of British Decadence: high Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle*. Great Britain: Antony Rowe Ltd, Chippenham and Eastbourne, 2006.
- Маматов 2018** – Маматов Г. М. Мотив пути в сборнике Бориса Поплавского «Снежный час» // ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»: *Уральский филологический вестник*, №5, 2018.
- Мандельштам 1928** – Мандельштам О. О собеседнике // *О поэзии* (сб. статей). Ленинград: ACADEMIA, 1928.
- Мандельштам 2009** – Мандельштам О. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах, Т. 1*. М.: Прогресс-Плеяда, 2009.
- Мандельштам 2010** – Мандельштам О. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах, Т. 2*. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.
- Марковский 2009** – Markowski M.P. *Życie na miarę literatury: Eseje*. Kraków: Nomini, 2009.

- Матош 1975** – Matoš A. G. O modernosti // *Rađanje moderne književnosti: Poezija* (priredili S. Marić i Đ. Vuković). Beograd: Nolit, 1975.
- Мах 2005** – Мах Э. *Анализ ощущений и отношение физического к психическому*. М.: Территория будущего, 2005.
- Менегальдо 2007** – Менегальдо Е. *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*. СПб.: Алетейя, 2007.
- Менегальдо 2009** – Менегальдо Е. *Монпарнаса русского Орфей. Борис Поплавский. Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. М.: Книжница – Русский путь – Согласие, 2009.
- Менегальдо 2011** – *Борис Поплавский – Дневник 1927 года* (Публ. – Е. Менегальдо), Новый Журнал, Нью-Йорк, № 263, 2011.
- Мережковский 1907** – Мережковский Д. Революция и религия // *Русская мысль*. 1907. Кн. 3.
- Мережковский 1914** – Мережковский Д. С. *Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского в 24 тт.*, Т. 23. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1914.
- Мережковский** – Мережковский Д. С. Наш путь в Россию. [электронный ресурс] http://litresp.ru/chitat/ru/M_merezhkovskij-dmitrij-sergeevich/rossiya-i-boljshevizm/23 20.11.2018.
- Милькович 2016** – Милькович Н. *Морелла По и Поплавского: попытка сопоставительного анализа*. Нови Сад: Сборник Матице српске за славистику 89, 2016.
- Милькович 2019₆** – Милькович Н. *Родина в поэтическом сознании Бориса Поплавского*. Нови Сад: Сборник Матице српске за славистику 96, 2019.
- Минц 2004** – Минц З. Г. *Поэтика русского символизма*. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004.
- Мичевич 2009** – Мићевић К. *Осам Влашића француског симболизма*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Мочульский 2017** – Мочульский К. В. *Кризис воображения: статьи, эссе, портреты*. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017.
- Мукаржовский 1994** – Мукаржовский Я. *Исследования по эстетике и теории искусства*. М.: Искусство, 1994.
- Мюссе 1970** – Мюссе А. де. *Исповедь сына века. Новеллы*. Ленинград: Художественная литература, 1970.
- Набоков 1939** – Набоков В. *О Ходасевиче* [Электронный источник: <http://lib.ru/NAVOKOW/hodas.txt>] <18.3.2021>
- Набоков 1993** – Набоков В. Б. *Поплавский «Флаги» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*. СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.

- Набоков 2004** – Набоков В. *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*, Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2004.
- Николюкин 2003** – Николюкин А. Н. *О русской литературе: Теория и история*. М.: ИНИОН РАН, 2003.
- Ницше 1996** – Ницше Ф. *Сочинения в двух томах*, Т. 1, Москва: Мысль, 1996.
- Новалис 2014** – Новалис *Фрагменты*. СПб.: Владимир Даль, 2014.
- Овидий 1978** – Публий Овидий Назон *Скорбные элегии. Письма с понта*. М.: Наука, 1978.
- Одоевцева 1993** – Одоевцева И. «Борис Поплавский» // *Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, СПб: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Одоевцева 2016** – Одоевцева И. В. *На берегах Сены*. М., Берлин: Директ-Медиа, 2016.
- Олджай 2020** – Олджай Тюркан *Белые русские в Стамбуле* // *Славистика XXIV/1*. Београд: Славистичко друштво Србије; Филолошки факултет УБ, 2020. С. 83-94.
- Ораич Толич 2013** – Ораич Толич Д. *Хлебников и авангард*. М.: Вест-Консалтинг, 2013.
- Орлицкий 2014** – Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // *Русская литература*, №1 (2014), СПб.: ИРЛ РАН (Пушкинский дом), 2014.
- Пави 1991** – Пави П. *Словарь театра*. М.: Прогресс, 1991.
- Пастернак 2004** – Пастернак Б. *Полное собрание сочинений в одиннадцати томах*, Т. III. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- Пепеляева 2012** – Пепеляева Е. В. *Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема*. Пермь: Вестник Пермского университета, Вып. 2(18), 2012.
- Петров 1923** – Петров Г. С. *Достојевски и достојевитина*. Београд-Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1923.
- Петрович 2016** – Petrović S. *Estetika u doba antiugetnosti*. Beograd: DERETA, 2016.
- Пикон 1965** – Pikon G. *Uvod u jednu estetiku književnosti. Pisac i njegova senka*. Beograd: Kultura, 1965.
- Платон 1994** – Платон *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 3. М.: Мысль, 1994.
- Платонов 2011** – Платонов А. *Собрание сочинений*, Т. 3. М.: Время, 2011.
- По 1956** – Poe E. A. *The Philosophy of Composition* // *Selected writings of Edgar Allan Poe* (ed. Edward H. Davidson). Boston: Houghton Mifflin Company, 1956.
- По 1995** – По Э. А. *Собрание сочинений в двух томах*, Т. 1. Воронеж: Полиграф, 1995.
- Поджоли 1975** – Pođoli R. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.

- Полонский 2011** – Полонский В. В. *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст*. М.: ИМЛИ РАН, 2011.
- Попович 2009** – Поповић Т. *Један осврт на књижевни демонизам*. Београд: Књижевна историја, 2009.
- Прац 1974** – Прац М. *Agonija romantizma* (prev. Cvijeta Jakšić). Beograd: Nolit, 1974.
- Проскурина 2009** – Проскурина Е. Н. *Единство иносказания: о нарративной поэтике Гайто Газданова*. М.: Новый хронограф, 2009.
- Пруст 1999** – Пруст М. *Против Сент-Бева. Статьи и эссе*. М.: ЧеРо, 1999.
- Псевдо Лонгин 1966** – [Псевдо Лонгин] *О возвышенном*. М., Ленинград: Наука, 1966.
- Пушкин 1950_а** – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 2. Москва-Ленинград: Академия наук СССР, 1950.
- Пушкин 1950_б** – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 3. Москва-Ленинград: Академия наук СССР, 1950.
- Пушкин 1950_в** – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 4. Москва-Ленинград: Академия наук СССР, 1950.
- Пушкин 1950_г** – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 5. Москва-Ленинград: Академия наук СССР, 1950.
- Пушкин 1951** – Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 10. Москва-Ленинград: Академия наук СССР, 1951.
- Ратников 1998** – Ратников К. В. *«Парижская нота» и поэзия русского зарубежья*. Челябинск: Челябинский государственный университет, 1998.
- Рембо 1988** – Рембо А. *Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник*. М.: Радуга, 1988.
- РЗ:ПкД 2004** – Русское зарубежье: Приглашение к диалогу. Сборник научных трудов (Отв. ред. Л. В. Сыроватко), Калининград: Ид.-во Калининградского государственного университета, 2004.
- Рибо 2001** – Рибо Т. *Болезни личности. Опыт исследования*. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2001.
- Рихтер 2014** – Рихтер Х. *Дада – искусство и антиискусство*. М.: Гилея, 2014.
- Роднянская 2006** – Роднянская И. Б. *Движение литературы, в 2-х томах*. Т. 1. М.: Язык славянских культур, 2006.
- Розанов** – *Апокалипсис нашего времени* (интернет источник) [http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1918_apokalipsis.shtml] <14.1.2021>
- Розенкранц 2010** – Розенкранц К. *Эстетика безобразного // Шкепу М. Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010.

- Руднев 2019** – Руднев В. «Я» и «реальность». М.: Гнозис, 2019.
- Савинская 2011** – Савинская О. А. Стоические и буддистские мотивы в лирике Б. Ю. Поплавского // *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*, №3, 2011.
- Сандомирская 1999** – Сандомирская И. *Родина, отечество, отчизна* в дискурсивных практиках современного русского языка. Опыт анализа культурной идиомы. *Etnolingwystyka. Problemy języka i kultury*. Lublin, 1999.
- Сандомирская 2001** – Сандомирская И. Книга о родине: Опыт анализа дискурсивных практик. // *Wiener slawistischer Almanach*. Sonderband 50. Wien 2001.
- Саттар 2018** – Саттар А. С. *Истоки и генезис философии Шопенгауэра*. М.: Прогресс-Традиция, 2018.
- Святополк-Мирский 1929** – Святополк-Мирский Д. *Заметки об эмигрантской литературе*. // Еженедельник по вопросам культуры и политики, № 7. Париж: Евразия, 1929.
- Седых 1996** – Седых А. «Трагическая смерть поэта Б. Поплавского» // Поплавский Б. Ю. *Неизданное: дневники, статьи, стихи, письма*. М., 1996.
- Седых 2016** – Седых А. *Монпарнасские тени* // *Далекие, близкие*. Москва – Берлин: Direct MEDIA, 2016.
- Семенова 1989** – Семенова С. Г. *Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе*. М.: Советский писатель, 1989.
- Семенова 2001** – Семенова С. Г. *Русская советская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия*. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
- Сидяков 1980** – Сидяков Л. С. Лирическое «я» в болдинских стихотворениях Пушкина 1830 года // *Болдинские чтения*, Горький, 1980.
- Сидяков 1982** – Сидяков Л. С. Изменения в системе лирики Пушкина 1820—1830-х годов // *Пушкин: Исследования и материалы*, Т. 10 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Ленинград: Наука, 1982.
- Сильман 1977** – Сильман Т. И. *Заметки о лирике*. Ленинград: Советский писатель, 1977.
- Слоним 1993** – Слоним М. Л. «Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников, СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Слоним 1929** – Слоним М. Молодые поэты за рубежом // *Воля России*. № 10–11, 1929.
- СЛТ 1974** – *Словарь литературоведческих терминов* (ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев). М.: Просвещение, 1974.
- Смирнов 1995** – Смирнов И. П. *Порождение интертекста (Элементы итертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*. СПб.: СПбГУ, 1995.

- Смирнов 1996** – Смирнов И. *Роман тайн Доктор Живаго*, М.: НЛО, 1996.
- Смирнов 2018** – Смирнов И. *От противного: Разыскания в области художественной культуры*. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Смит 2006** – Smith A. Russian émigré poets as readers of Pushkin's texts // *Montaging Pushkin in Russian Twentieth-Century Poetry*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
- Смоленский 2001** – Смоленский В. «О гибели страны единственной...»: *Стихи и проза*. М.: Русский путь, 2001.
- Сологуб 2003** – Сологуб Ф. *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 7 (дополнительный). М.: НПК «Интелвак», 2003.
- Сосинский 1991** – Сосинский В. Конурка (Об Алексее Ремизове, Александре Алехине, братьях Модильяни и других). // *Вопросы литературы*, 1991, №6. С. 167-207.
- Степанов 2006** – *Семиотика и авангард: Антология*. (Под. общ. ред. Ю. С. Степанова). М.: Академический проект; Культура, 2006.
- Струве 1996** – Струве Г. П. *Русская литература в изгнании*. Париж, М.: YMCA-PRESS – Русский путь, 1996.
- Сурдин 2012** – Сурдин В. *Большая энциклопедия астрономии*. М.: Эксмо, 2012.
- Тарановский 2010** – Тарановский К. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Тарланов 2001** – Тарланов Е.З. *Между золотым и серебряным веком*. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001.
- Татаркевич 1977** – Татаркевич В. *Античная эстетика*. М.: Искусство, 1977.
- Татищев 1938** – Татищев Н. Д. «О Поплавском» // *Круг*. № 3, 1938.
- Татищев 1972** – Татищев Н. Синяя тетрадь // *Письмо в Россию*. Париж: YMCA-PRESS, 1972.
- Терапиано 1953** – Терапиано Ю. *Встречи*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953.
- Терапиано 1987** – Терапиано Ю. *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи*. Париж, Нью-Йорк: Альбатрос-Третья волна, 1987.
- Терапиано 1998** – «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...»: Письма Ю. К. Терапиано к В. Ф. Маркову (1953–1966). // *Минувшее: Исторический альманах*. № 24. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998.
- ТЛ2/3 1964** – *Теория литературы (в трех томах)*, Т. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. (ред. кол. Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей, В. В. Ермилов, М. С. Кургинян, Я.Е. Эльсберг). М.: Наука, 1964.

- Токарев 2009** – Токарев Д. Об одном способе репрезентации визуального у Бориса Поплавского (стихотворение «Рембрандт») // *На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова*. М., СПб.: НЛО-Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2009.
- Токарев 2010** – Токарев Д. Борис Поплавский и «братья-сюрреалисты» // *Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья*. СПб.: Петрополис, 2010.
- Токарев 2011_а** – Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Токарев 2011_б** – Токарев Д. В. «Бутылка в море»: Б. Поплавский и А. Де Виньи. Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011.
- Токарев 2011_в** – Токарев Д. В. «Вечная тема Рембо-Люцифера» в текстах Бориса Поплавского // *От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: К юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям*. М.: Русский путь, 2011.
- Токарев 2011_г** – Токарев Д. В. Наследие кармелитских мистиков в текстах Бориса Поплавского // *Культурный палимпсест (сборник статей к 60-летию Всеволода Евгеньевича Багно)*. СПб.: Наука, 2011.
- Токарев 2014** – Токарев Д. В. «На дне парижского Иерусалима»: Париж в дневниках и романах Бориса Поплавского // *Русская литература*, №1 (2014), СПб.: ИРЛ РАН (Пушкинский дом), 2014.
- Токарев 2017** – Токарев Д. «Их Бодлер». Восприятие Бодлера в русской эмиграции первой волны: Берберова, Адамович, Поплавский // *По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения*. М.: НЛО, 2017.
- Токарев 2019** – Токарева Д. В. «Гегель труден, но лучше, то есть ближе, не напишешь»: Романы Бориса Поплавского как «гегелевский текст» русской литературы. М.: НЛО, № 156 (2), 2019.
- Толстой 1970** – Толстой Л. Н. *Анна Каренина*. М.: Наука, 1970.
- Топоров 2004** – Топоров В. Н. *Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и крушение*. М.: ОГИ, 2004.
- Туфанов 1924** – Туфанов А. *К зауми*. Петербург, 1924.
- Тцара 2000** – Тцара Т. «Манифест дада» 1918 // *Альманах дада*. М.: Гилея, 2000.
- Тцара 2018** – Тцара Т. *Лицо наизнанку*. (подгот. Н. Л. Сухачев). М.: Наука, 2018.
- Тынянов 1929** – Тынянов Ю. Блок // *Архаисты и новаторы. Прибой*, 1929. (Ardis reprint, May 1985).
- Тынянов 2002** – Тынянов Ю. Н. Пушкин // *Литературная эволюция: Избранные труды*. М.: Аграф, 2002.

- Тырышкина 2002** – Тырышкина Е. В. *Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: От декаданса к авангарду*. Новосибирск: НГПУ, 2002.
- Тютчев 2002** - Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и пьсыма в шести томах*, Т. 1. М.: Классика, 2002.
- Тютчев 2003** – Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и пьсыма в шести томах*, Т. 2. М.: Классика, 2003.
- Уитмен 1944** – Уитмен У. *Избранные стихотворения и проза*. (Пер. К. Чуковского). М.: ОГИЗ; ГОСЛИТИЗДАТ, 1944.
- Фатеева 2000** – Фатеева Н. А. *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*, М.: Агар, 2000.
- Федякин 2008** – Федякин С. Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // *Литературоведческий журнал*, № 22, 2008.
- Фейербах 1974** – Фейебрах Л. *Собрание произведений в трех томах*. Т. 2, М.: Мысль, 1974.
- Фенько 1993** – Фенько А. Б. Психология ностальгии // *Московский психотерапевтический журнал*, 1993 (3).
- Фет 2006** – Фет А. А. *Сочинения и письма в двадцати томах*, Т. 3, СПб.: Фолио-Пресс, 2006.
- Фещенко 2009** – Фещенко В. *Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве*. М.: Языки славянских культур, 2009.
- Философов 1927** – Философов Д. *Большому кораблю большое и плавание: О сливках общества, пустыне Гоби или Шамо, игре в бирюльки, единой идее, бесчинстве и прочем* // *За свободу*. 1927. 25 сентября. № 220 (2252). С. 2–4. [«Новый корабль» № 1].
- Филострат 1985** – Филострат Ф. *Жизнь Аполлония Тианского*. М.: Наука, 1985.
- Фихте 1867** – Fichte J. H. *Die Seelenfortdauer und die Weltsehung des Menschen*. Schlussanmerkung, 1867.
- Флаккер 2008** – Флаккер А. Вячеслав Иванов «Кочевники красоты» // *Живописная литература и литературная живопись*. М.: Три квадрата, 2008.
- Флейшман 2006** – Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // *От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. М.: НЛО, 2006.
- Фрейд 2005** – Фрейд З. *Тотем и табу*. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Фридрих 2010** – Фридрих Г. *Структура современной лирики: Од Бодлера до середины двадцатого столетия*. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Хабермас 2008** – Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций*. М.: Весь Мир, 2008.

- Харджиев 2006** – Харджиев Н. *От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме*. М.: Гилея, 2006.
- Ходасевич 1996** – Ходасевич В. Ф. «Литература в изгнании». *Собрание сочинений: В 4 томах*. Т. 2. М.: Согласие, 1996.
- Ходасевич 2017** – Ходасевич В. Ф. *Литературная критика 1922–1939*. М., Берлин: Директ-Медиа, 2017.
- Хоуг 1976** – Hough G. *The Modernist Lyric / Modernism 1890–1930* (ed. By M. Bradbury and J. McFarlane), New York: Penguin books, 1976.
- Цветаева 1994_а** – Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // М. Цветаева *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994.
- Цветаева 1994_б** – Цветаева М. *Собрание сочинений в семи томах*, Т. 2, М.: Эллис Лак, 1994.
- Чагин 1999** – Чагин А. Русский сюрреализм: миф или реальность? // *Сюрреализм и авангард* (Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы), М.: ГИТИС, 1999.
- Чагин 2008_а** – Чагин А. И. Борис Поплавский // *Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов*. (ред.-сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова). В 2 томах. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
- Чагин 2008_б** – Чагин А. И. Расколота лира / *Пути и лица: О русской литературе XX века*. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
- Чагин 2019** – Чагин А. И. Борис Поплавский: Имажинистские истоки творчества (*Поэма о революции*) // *Зборник Матице српске за славистику*, 95. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- Чапский 2005** – Czapski J. *Rozproszone: Teksty z lat 1925–1988*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2005.
- Чхартишвили 2006** – Чхартишвили Г. *Писатель и самоубийство: Энциклопедия литературицида*. М.: Захаров, 2006.
- Шаламов 2016** – Шаламов В. *Всё или ничего: Эссе о поэзии и прозе*. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2016.
- Шаргородский 2011** – Шаргородский С. Собачество вселенских катаклизмов: Вадим Баян и русский авангард в Крыму // *Обвалы сердца. Авангард в Крыму*. Б. М.: Salamandra P.V.V., 2011.
- Шаховская 1991** – Шаховская З. А. *В поисках Набокова. Отражения*. М.: Книга, 1991.
- Шаховская 2006** – Шаховская З. А. *Таков мой век*. М.: Русский путь, 2006.
- Шекспир 2003** – Шекспир У. *Гамлет. Трагедия Гамлета, принца датского*. М., Париж: Изографус; Синтаксис, 2003.

- Щенников, Белоглазова 2011** – Щенников В. П., Белоглазова О. Н. *Проблема самосознания в истории философии.* // Вестник КемГУ, № 1 (45), 2011.
- Шлегель 1983** – Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика, в двух томах, Т. 1.* М.: Искусство, 1983.
- Шлейермахер 2004** – Шлейермахер Ф. *Герменевтика.* СПб.: Европейский дом, 2004.
- Шмелев 2005** – Шмелев А. Д. *Лексический состав русского языка как отражение «русской души»* // Зализняк А. А. и др. *Ключевые идеи русской языковой картины мира.* М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Эко 2004** – Эко У. *Эволюция средневековой эстетики.* СПб.: Азбука-Классика, 2004.
- Эко 2016** – Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста.* М.: АСТ : CORPUS, 2016.
- Эко 2018** – [Eco U.] *Storia della Bellezza* (a cura di Umberto Eco). Firenze, Milano: Bompiani, 2018.
- Элиаде 1998** – Элиаде М. *Мефистофель и андрогин.* СПб.: Алетейя, 1998.
- Элиаде 2000** – Элиаде М. *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское.* М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.
- Элиот 1997** – Элиот Т. С. *Назначение поэзии.* М.: ЗАО «Совершенство», 1997.
- Эпштейн 1990** – Эпштейн М. Н. *Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии.* М.: Высшая школа, 1990.
- Эпштейн 2016** – Эпштейн М. Н. «Как труп в пустыне я лежал...» От лирического «я» к лирическому «оно» // *Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров.* СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
- Эткинд^Е 1981** – Эткинд Е. *Русская литература XX века как единый процесс* // *Одна или две русских литературы?* Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики, Женева, 13-14-15 апреля 1978. L'Age D'homme, 1981.
- Эткинд^А 1994** – Эткинд А. *Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России.* М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994.
- Юдин 2003** – Юдин А. В. *Русский концепт родина/отечество/отчизна и украинский батьківщина/вітчизна: сопоставительный анализ.* // *Slavica Gandensia*, vol. 30, 2003.
- Юнг 1996** – Юнг К. Г. *Об отношении аналитической психологии к поэзии* // Юнг К., Нойман Э. *Психоанализ и искусство.* М.: REFL-book, Ваклер, 1996.
- Якобсон 1975** – Якобсон Р. *О поколении, растратившем своих поэтов* // *Смерть Владимира Маяковского.* Mouton: The Hague – Paris, 1975.
- Якобсон 1987** – Якобсон Р. *Работы по поэтике.* М.: Прогресс, 1987.

Ямпольский 2001 – Ямпольский М. *О близком (очерки немиметического зрения)*. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Ямпольский 2019 – Ямпольский М. *Изображение. Курс лекций*. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

БИОГРАФИЯ АВТОРА

Никола С. Милькович родился 1-го февраля 1992-го года в городе Пожареваце. Бакалавриат (2015) и магистратуру (2016) окончил на Кафедре славистики (Отделение русского языка, литературы и культуры) Филологического факультета Белградского университета, в ноябре 2016-го года поступил в аспирантуру на том же Факультете (направление: Литературоведение).

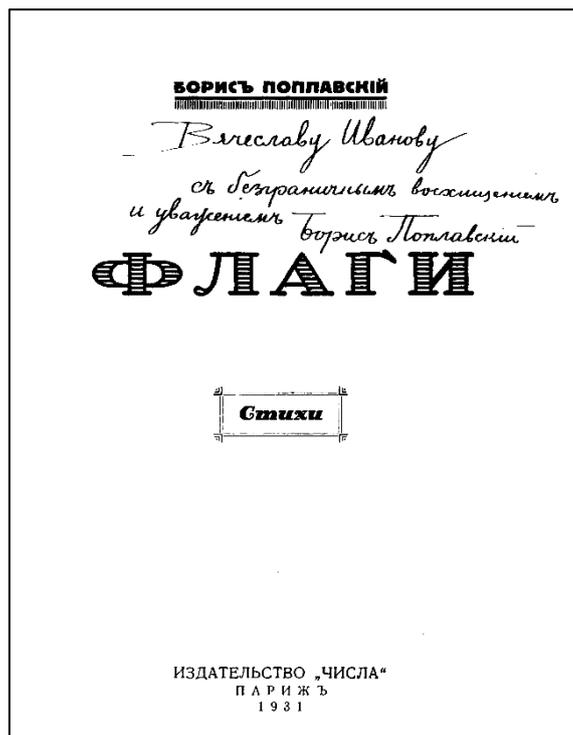
С ноября 2018-го года Никола С. Милькович работает ассистентом на Кафедре славистики Филологического факультета Белградского университета.

Никола С. Милькович занимается исследованием интертекстуальных связей в русской литературе XX века, с особым акцентом на русской поэзии XX века.

ПРИЛОЖЕНИЯ
(ИЛЛЮСТРАЦИИ)



Илл. №1, Обложка альманаха «Радио», 1919



Илл. №2, Сб. «Флаги» с посв. В. Иванову



Илл. №3, Ман Рэй Черное и белое (1926)



Илл. №4, М. Эрнст *Пьета или ночная революция* (1923)



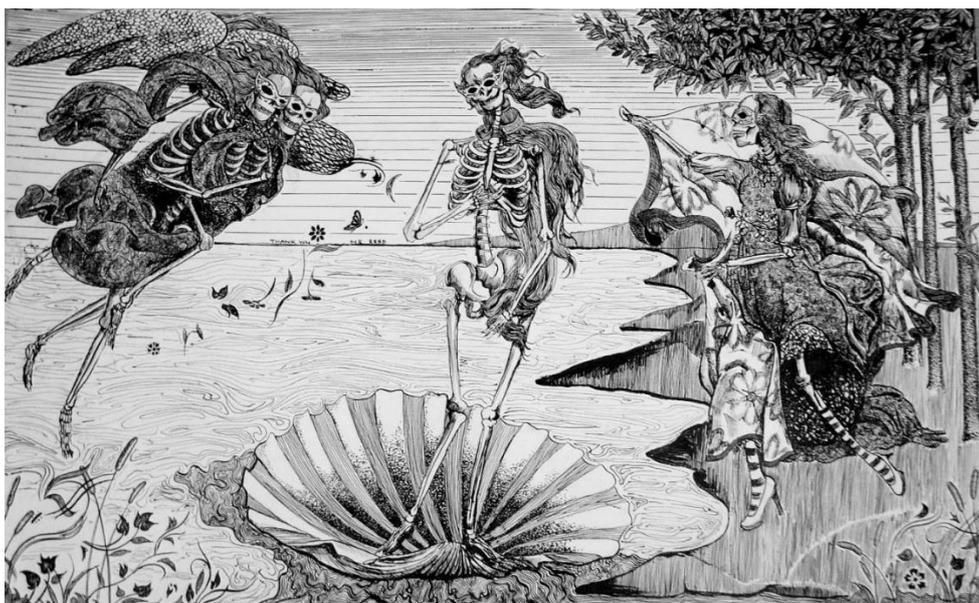
Илл. №5, Н. Гончарова *Богоматерь с младенцем* (1911)



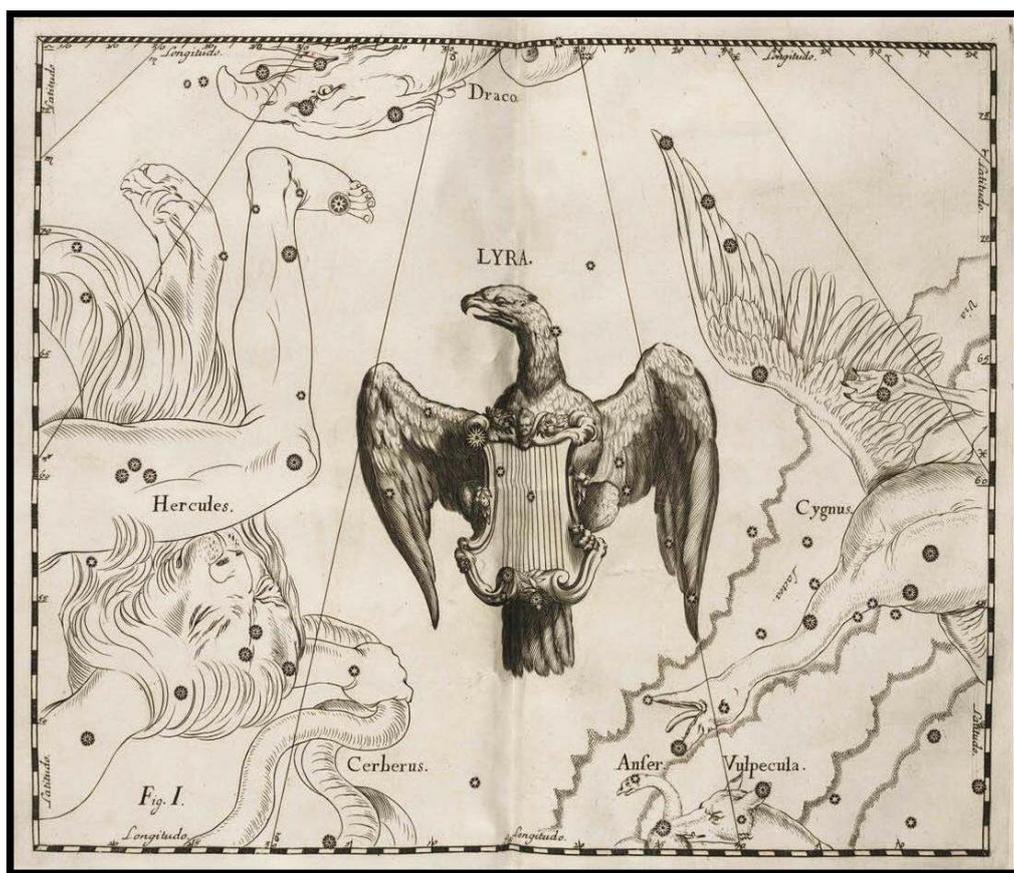
Илл. №6, А. Дюрер *Меланхолия I* (1514)



Илл. №7, Б. Поплавский, рисунок



Илл. №8, Х. Г. Посада *Рождение Венеры* (1913)



Илл. №9, Я. Гавелий, созвездие Лир (1690)

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Никола Миљковић

Број индекса 16080/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

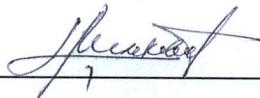
»ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО«

(срб. Песничка уметност Бориса Поплавског)

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/~~ла~~ ауторска права и користио/~~ла~~ интелектуалну својину других лица.

У Београду, априла 2021. године

Потпис аутора



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора Никола Миљковић

Број индекса 16080/д

Студијски програм ЈКК: Наука о књижевности

Наслов рада »Поэтическое искусство Бориса Поплавского«

Ментор Проф. др Корнелија Ичин

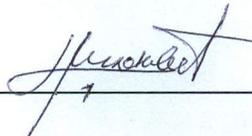
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, априла 2021. године



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

»ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БОРИСА ПОПЛАВСКОГО«

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду, априла 2021. године

Потпис аутора



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. ОвФo је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.