

Санкт-Петербургский государственный университет

КУЛИКОВА София Олеговна

Выпускная квалификационная работа

Поэтика «Автоматических стихов» Б. Поплавского

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:

профессор,

Кафедра истории русской литературы,

Бугаева Любовь Дмитриевна

Рецензент:

ведущий научный сотрудник,

Федеральное государственное бюджетное

учреждение науки Институт русской литературы

(Пушкинский Дом) Российской академии наук,

Богданов Константин Анатольевич

Санкт-Петербург

2024

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Мотивно-образная структура «Автоматических стихов»	18
1. 1. Музыка как мировоззренческая категория.....	18
1. 2. Мотив музыки.....	24
1. 3. Образ Орфея	33
1. 4. Мотив сна.....	49
Глава 2. Особенности композиции книги стихов.....	61
2. 1. Субъектная организация сборника	61
2. 2. Пространственная организация	70
2. 3. Художественное время	79
Заключение.....	86
Список литературы.....	88

Введение

Творчество поэта и писателя Бориса Юлиановича Поплавского (1903–1935 гг.) как яркого представителя литературы русского зарубежья в последние десятилетия вызывает особый исследовательский интерес. Об этом свидетельствует публикация трехтомного собрания сочинений¹, а также появление работ, в которых анализируется поэтика художественных текстов автора², рассматриваются его философские и эстетические взгляды³ и место в эмигрантской культуре⁴. Пристальное внимание ученых обращено на произведения, полностью или частично опубликованные при жизни писателя: книга стихов «Флаги» (1931 г.) и роман «Аполлон Безобразов» (1930–1934 гг.). Малоизученными остаются тексты, сохранившиеся в архиве друга и душеприказчика Поплавского Н. Д. Татищева и изданные им после смерти поэта. По сей день публикуются ранее неизвестные стихотворения Поплавского авангардного периода (середины 1920-х гг.)⁵.

В центре нашего внимания находится поэтический сборник «Автоматические стихи», созданный в начале 1930-х гг. и впервые опубликованный в 1999 г. французской исследовательницей Е. Менегальдо, обнаружившей текст и подготовившей его к печати⁶. Мы будем опираться на

¹ *Поплавский Б. Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2000–2009. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием номера тома и страницы.

² *Менегальдо Е.* Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007; *Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011; *Компарелли Р.* Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015; *Livak L.* The Surrealist Compromise of Boris Poplavsky // *The Russian Review*. 2001. Vol. 60, № 1. P. 89–108.

³ *Жердева В. М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» (Г. Газданов, Б. Поплавский): дис. ... канд. филол. наук. М., 2011; *Кочеткова О. С.* Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

⁴ *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003; *Каспэ И. М.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

⁵ *Поплавский Б. Ю.* Дирижабль осатанел: Русский дада и «адские» поэмы / Сост., подг. текстов, коммент. и примеч. С. Кудрявцева. М., 2023.

⁶ *Поплавский Б. Ю.* Автоматические стихи / Сост. А. Богословский, Е. Менегальдо. М., 1999.

второе издание сборника, вошедшее в собрание сочинений, в котором, по утверждению составителей, исправлены изменения, сделанные Татищевым, и восстановлено авторское видение книги⁷. В настоящее время сборник остается малоизученным. Книга стихов рассматривается в научной литературе в различных аспектах: связь с сюрреализмом и другими литературными направлениями⁸, ее место в творчестве поэта⁹, анализ отдельных мотивов и образов¹⁰. Изучение метрической организации книги стихов показывает большое разнообразие силлабо-тонических и тонических форм¹¹. Однако отсутствуют исследования, посвященные анализу магистральных мотивов и образов книги в их взаимосвязи. Книга стихов рассматривается не как художественное единство, но как материал для сопоставления с другими текстами автора или отдельных наблюдений за поэтикой.

Поэтика Поплавского рассматривается в контексте его принадлежности к так называемому «незамеченному поколению» — термин, данный молодому поколению эмигрантов В. С. Варшавским в одноименной книге 1956 г.¹² Как показывает С. Г. Семенова, в творчестве его представителей можно говорить об экзистенциальной проблематике еще до того, как экзистенциализм станет оформленным философским течением. В их произведениях раскрывается «проблематика личности в ее отношениях со смертью, временем, природой, с

⁷Некоторые стихотворения из «Автоматических стихов» были опубликованы Татищевым в составе книги «Дирижабль неизвестного направления» в 1965 г.

⁸*Лапаева Н. Б.* Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма» // Дергачевские чтения—2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VI Всероссийской научной конференции. Екатеринбург, 2004. С. 284–290; *Сыроватко Л. В.* «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Сыроватко Л. В. О стихах и стихотворцах. Калининград, 2007. С. 51–85.

⁹*Савинская О. А.* Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2012.

¹⁰*Маматов Г. М.* «Лишь музыка тихо сияла из чаши» — Образ святого грааля в лирике Б. Поплавского // Уральский филологический вестник. 2021. № 3. С. 50–61; *Маматов Г. М.* Образ скрипки в поэзии Бориса Поплавского // Известия Смоленского государственного университета. 2022. № 5. С. 34–45.

¹¹*Орлицкий Ю. Б.* Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // Русская литература. 2014. № 1. С. 80–87.

¹²*Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М., 2010. 544 с.

Богом и богооставленностью, с абсурдом и с “другими”»¹³. Другой характерной чертой поэтики «молодого поколения» является установка на антилитературность и размывание границ между документом и художественным текстом. По замечанию И. М. Каспэ, это стремление ведет к использованию сюрреалистического словаря: «автоматическое письмо», «сон», «иллюминация», «документ»¹⁴. Именно так осмысляет литературу Поплавский, называя ее таким же «документом» (III, 19), как привычки, одежда, поведение человека. Автобиографические тексты тесно взаимодействуют с художественными: дневниковые записи становятся фрагментами романа (в «Аполлоне Безобразов»). О. Р. Демидова отмечает, что автодокументы писателей эмиграции способствовали выстраиванию общего эмигрантского мифа¹⁵. По словам Поплавского, у эмигранта «нет родины, нет своего языка, своих привычек, своей природы, своего характера» (III, 415), что делает значимым разного рода автоописание своей роли в культуре и в истории, декларирование своих взглядов на мир. В дневниках Поплавский мифологизирует собственный образ (например, стремление к «святости»), чередуя описания мистических опытов и «искушений», перечисление событий дня и философские рассуждения на различные темы. Мы предполагаем, что для прояснения «темных» мест сборника могут служить дневниковые записи и эссеистика поэта, где раскрываются значимые для его мировоззрения категории. В противоположность огорчившей поэта «понятности» опубликованной при жизни книги стихов «Флаги»¹⁶, «Автоматические стихи» можно считать уходом от «попытки сделать себя понятным» (III, 469). При этом очевидна тесная связь книги стихов с прозой и поэзией автора: отдельные стихотворения в прозаической форме были

¹³ Семенова С. Г. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Газданов, Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 70.

¹⁴ Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. С. 128.

¹⁵ Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. С. 200.

¹⁶ «Почему-то я пишу так скучно, так нравоучительно, монотонно, так словесно, не потому ли, что не смею писать непонятно» (III, 382)

опубликованы в 1934 г. в «Числах» как «Дневник Аполлона Безобразова», а многие образы и мотивы «Автоматических стихов» встречаются в сборнике «Снежный час», написанном в этот же период (1930-е гг.). Е. В. Ермилова считает, что романы, дневники и статьи поэта представляют собой одно целое¹⁷. В связи с тем, какую роль для Поплавского играло жизнетворчество, мы считаем возможным рассматривать художественные и нехудожественные тексты как взаимодополняющие.

В исследованиях творчества Поплавского проблемным остается вопрос о его принадлежности к конкретному литературному направлению. Для становления поэта важен авангардный этап, когда эстетическим ориентиром служит творчество В. Маяковского¹⁸. В этот период И. Зданевич, один из организаторов тифлисской футуристской группы «41°», был другом и наставником Поплавского¹⁹. Большинство ученых отмечают влияние младших символистов, особенно А. Блока и А. Белого, на зрелое творчество поэта²⁰. Развитие поэтики Поплавского Е. Менегальдо обозначает как путь «от футуризма к сюрреализму»²¹. Ю. К. Терапиано называет Поплавского «первым и последним русским сюрреалистом»²², подчеркивая связь поэта с современным ему направлением во французской литературе. Однако вопрос о том, в какой мере творчество поэта можно называть сюрреалистическим, остается дискуссионным. В научной литературе присутствуют различные

¹⁷Ермилова Е. В. Поплавский // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. С. 243.

¹⁸Первая публикация Поплавского — стихотворение «Герберту Уэльсу» в авангардном альманахе «Радио» в 1920 г. В дебютном стихотворении отмечается влияние русского футуризма в целом и Маяковского в частности.

¹⁹См. об этом: Чагин А. И. Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 392–399.

²⁰Грякалова Н. Ю. Превращения символистского Эроса: путь «домой с небес» (Опыт прочтения романа Б. Поплавского) // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту, 1997. С. 265–296; Савинская О. А. Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: дис. ... канд. филол. наук.

²¹См. название вступительной статьи к «Автоматическим стихам»: Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Ю. Автоматические стихи. М., 1999. С. 5.

²²Терапиано Ю. К. Борис Поплавский // Терапиано Ю. К. Встречи: 1926–1971. М., 2002. С. 94.

точки зрения: по мнению Л. Ливака²³ и Н. Б. Лапаевой²⁴, использование приемов автоматического письма (ассоциативная связь слов, оксюморон, алогичность) говорит о связи с сюрреалистами. Л. В. Сыроватко²⁵, Д. В. Токарев²⁶ и А. И. Чагин²⁷ полагают, что ряд фундаментальных различий не позволяет причислять Поплавского к сюрреалистам. Трудность описания поэтики Поплавского отмечает И. М. Каспэ: «Поплавский назывался и “русским Рембо”, и “русским сюрреалистом”, сравнивался и с Джойсом, и с Прустом»²⁸.

В полемике по поводу сюрреализма поэта особый интерес вызывают «Автоматические стихи», название которых отсылает к автоматическому письму сюрреалистов²⁹. В 1924 г. А. Бретон постулирует сюрреализм через понятия автоматизма и ассоциативности как попытку выхода из-под гнета рациональной, логической мысли: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли <...> Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли»³⁰.

В некоторых стихотворениях сборника прослеживается влияние принципов сюрреализма, например, столкновение несовместимых или

²³Лапаева Н. Б. Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма». С. 289–290.

²⁴Livak L. The poetics of French surrealism in Boris Poplaskyii's poetry of 1923–1927 // Slavic and East European Journal. 2000. Vol. 44. № 2. P. 177.

²⁵Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского. С. 85.

²⁶Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 64–65.

²⁷Чагин А. И. Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций. С. 398.

²⁸Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. С. 155.

²⁹В 1919 г. был опубликован первый сборник «автоматических» текстов — «Магнитные поля» под авторством А. Бретона и Ф. Супо.

³⁰Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М., 1986. С. 56.

взаимоисключающих понятий: «Июль прошел, холодный маниак / <...> Жара спала в снегу ночных минут» (I, 327). Другим приемом, связывающим поэта с сюрреализмом, является постанковка в один ряд образов, внешне не связанных, ассоциативная связь между которыми доступна только порождающему их сознанию: «флаги, тритоны, умывальники, Шеллинг и Гегель, медный вертолет Спинозы, яблоко Адама, а также страховые агенты, волшебники, велосипедисты, единороги и дорогие проститутки» (I, 394). В качестве еще одного приема выделим создание более связанных, но абстрактных, причудливых картин: «под водою разгорается фейерверк — там, в системе пещер, леса, освященные подводным солнцем, издают непрерывно пение слепых граммофонов» (I, 394). Отметим также особенности пунктуации, имитирующие автоматизм письма: знаки препинания появляются в редких случаях, выделяя необходимые слова или исключая возможность двойственного прочтения. Из-за недостаточности пунктуации во многих стихотворениях трудно проследить границы между прямой речью и словами автора, разграничить реплики персонажей.

Такие особенности «Автоматических стихов», как семантический сдвиг, сюрреалистическая метафоричность и стремление к уходу в «иные миры» позволяют Н. Б. Лапаевой называть сборник близким сюрреалистической манере³¹. Среди приемов ученой выделяет оксюморон («глубока дневная ночь» (I, 319)), прозопопею («тихо книги в башне говорили» (I, 368)), алогичность («над городом <...> лев и перчатка» (I, 460)), смещение пространства и времени («эллипсоидальное море цветов вращалось направо» (I, 461)). Л. Ливак полагает, что на поэтику Поплавского повлияло сюрреалистическое представление об автоматическом письме как освобожденном сознании. Ученый находит проявления этого в деконструкции устойчивых выражений («танцует сердце, как лиловый заяц» (I, 94)), использовании развернутых

³¹Лапаева Н. Б. Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма». С. 289–290.

метафор, элементы которых семантически не связаны («луна присела, как солдат в нужде» (I, 58)), сопоставлении несовместимых слов («безвозмездно летает» (I, 83))³².

Л. В. Сыроватко считает, что Поплавского от сюрреалистов отличает творческая установка³³. По мнению исследовательницы, цель творчества для сюрреалистов заключается в познании творящим сознанием самого себя и в обретении новых форм мышления и языка, в то время как для Поплавского поэзия является способом выражения некоего переживания или мистического откровения. Поэт рассуждает о своем творчестве так: «Для меня же это — предаться во власть мистических аналогий, создавать некоторые “загадочные картины”, в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызывало бы в читателе ощущение того, что предстало мне» (III, 101). Исследовательница отмечает, что стихотворения сборника через общность мотивов образуют своеобразные циклы, поэтому она выделяет в книге стихов сюжет, который называет «Страстным» (жертвенная смерть и воскресение)³⁴. Продуманность композиции служит аргументом «против» принадлежности поэта к сюрреализму. Чуждость Поплавского имморализму сюрреалистов и значение музыки³⁵, воспринятой из традиции русских символистов, позволяет А. И. Чагину сделать вывод о том, что поэзия Поплавского расширяет рамки сюрреализма или является качественно новым феноменом авангардного искусства³⁶. Д. В. Токарев также оспаривает мнение о сюрреализме поэта, указывая, что приемы в стихах Поплавского не являются сугубо сюрреалистическими, но принадлежат авангарду (в равной степени русскому

³²*Livak L.* The poetics of French surrealism in Boris Poplaskyii's poetry of 1923–1927. P. 177–180.

³³*Сыроватко Л. В.* «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского. С. 85.

³⁴Там же.

³⁵ Как показывает О. С. Горелов, основоположники сюрреализма, например, Бретон, постулировали его антимузыкальность. См. *Горелов О. С.* История сюрреалистической антимузыкальности в практиках инновативной русской поэзии // Вестник Ивановского государственного университета. 2020. № 3. С. 20–29.

³⁶*Чагин А. И.* Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций. С. 398.

и французскому)³⁷. Поскольку поэт неоднократно редактирует свои тексты, степень их автоматизма ученый подвергает сомнению³⁸. Однако исследователи творчества французских сюрреалистов справедливо указывают, что родоначальники направления (например, Бретон) редактировали и дорабатывали свои тексты³⁹.

Эффект автоматического письма в таких произведениях, как «Магнитные поля» Бретона и Супо, заключается в создании «неожиданных» образов, абсурдных картин, шокирующих метафор. Главный принцип построения такого текста — ассоциативный, и сам текст представляет собой некий ребус, шифр, который должен создавать ощущение прикосновения к сверхреальности⁴⁰. В статье «По поводу Джойса» в 1930 г. Поплавский понимает автоматическое письмо следующим образом: оно «состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся» (III, 80). По мнению Поплавского, заслуга Джойса заключается в мастерском отборе и создании конструкции из «автоматических» фрагментов. В плане возможных изданий своих стихотворений поэт прямо указывает на связь сборника с сюрреализмом: «Сюрреалистические автоматические стихи (1930–1933?)»⁴¹. Мы считаем, что Поплавский перенимает опыт сюрреалистов, однако это не говорит о том, что книгу стихов или все творчество эмигранта можно назвать собственно сюрреалистическим. Поплавский вырабатывает «автоматический» метод в ходе своей творческой эволюции, не находясь под непосредственным влиянием французских сюрреалистов. Данная позиция подтверждается находками Е. Менегальдо в архиве Поплавского: в 14 лет (в

³⁷ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 64–65.

³⁸ Там же. С. 78–80.

³⁹ Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972. С. 101.

⁴⁰ Там же. С. 101–104.

⁴¹ Поплавский Б. Ю. Небытие. Неизвестные стихотворения 1922–1935 годов. М., 2013. С. 107.

1917 г.) поэт ведет дневник, содержащий первые опыты автоматического письма: «А теперь, роясь в полупаноптикуме, полугардеробе моей фантазии, я нахожу иногда между трафаретным, запыленным бурой пылью самоубийцей и затканной голубой паутиной несовременное эротической идиллией странную искусственную жизнь женщины...» (I, 9).

В данной работе мы полагаем, что связь между поэтикой «Автоматических стихов» Поплавского и сюрреализмом — типологическая, а не генетическая. Их объединяет отказ от рациональности, попытка через творчество прорваться к «иным мирам», использование художественных приемов, создающих эффект запечатления непосредственно разворачивающегося сознания. Между тем поэтика Поплавского возникает на почве русской литературы, в том числе символизма и футуризма. Мы согласны с предположением А. И. Чагина о том, что внутри поэтики футуризма (оказавшей влияние на первые стихотворные опыты Поплавского) уже заложены основы того, что в будущем станет характерными чертами сюрреализма: принципы автоматического письма, «ошеломляющего образа» и «неточного слова»⁴². Прием «ошеломляющего образа» заключается в сочетании несводимых друг с другом, несочетаемых элементов: «саксофон, как хобот у слона, / За галстук схватит» (I, 87), а под «неточным словом» ученый понимает нехарактерное употребление слов, не имеющие оксюморонного характера, например, «орел развеивается» (I, 222). Добавим, что поэт также расходится с сюрреалистами в вопросе о роли искусства, идее о нравственном начале творчества, высокой оценке музыки, которая для сюрреалистов не представляла интереса. В то же время для Поплавского значимы те же писатели, которых выделяют сюрреалисты, в частности, французские символисты⁴³. Таким образом, мы не будем далее подробно

⁴² Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX в. М., 2008. С. 212.

⁴³ В «Автоматических стихах» встречаем реминисценцию из знаменитой цитаты Лотерамона, любимой сюрреалистами: «Прекрасный, <...> как встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки» (*Лотерамон. Песни Мальдорора*. М., 1998. С. 292). У

останавливаться на вопросе о принадлежности Поплавского к сюрреализму, но подчеркнем, что в ряде случаев сопоставления с творческими принципами французских сюрреалистов могут быть продуктивными.

Мы сосредоточимся на выделении и описании тех элементов поэтики, которые интегрируют включенные в книгу стихотворения. Анализируя поэтику, необходимо учитывать архитектурные особенности книги: отсутствие разделов и авторских циклов, невыраженность рамочных элементов (отсутствие названий или жанровых подзаголовков стихотворений, в книге на 207 стихотворения приходится два посвящения и один эпитафия). Само название сборника объединяет тексты не тематически, а формально, эксплицируя способ написания текстов и их форму, но не содержание. На первый взгляд может показаться, что, в сюрреалистической манере, книга стихов потенциально бесконечна, и она заканчивается только потому, что автор перестает писать, но не потому, что исчерпывается какой-то сюжет или раскрывается идея. Мы полагаем, что отдельные элементы поэтики книги создают кажущуюся разрозненность: например, отмеченное выше метрическое разнообразие, наличие в книге стихотворений («Встреча в палате...», «Небо арктических цилиндров...», «Философия Шеллинга...» и др.), выделяющихся строфической организацией и прозаизацией, в которых Ю. Б. Орлицкий отмечает влияние французских *версе*⁴⁴ — строфически организованной стихоподобной прозы, характеризующейся малым объемом строф и равенством их размера⁴⁵. В книгу входит также одна драматическая миниатюра («Голос в страшном отдалении...»). Разные тексты обладают разной степенью «ассоциативности», что отмечалось исследователями: Д. В.

Поплавского: «Встреча в палате больничного запаха с сном о смородине изумило лицо военных бутылок» (III, 390).

⁴⁴ Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского. С. 86.

⁴⁵ Определение Ю. Б. Орлицкого. Введение данной формы в русскую лирику происходит под влиянием переводов французских символистов, в дальнейшем *версе* распространяется в творчестве Белого, Флоренского, Хлебникова // Орлицкий Ю. Б. Строфическая организация прозы. *Версе* // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–220.

Токарев относит к автоматическим текстам «Соединенье железа, стекла, зеленого облака...», а текст «Скольженье белых дней, асфальт и мокрый снег...» считает написанным в другой манере⁴⁶. Разные стихотворения действительно обладают различной степенью структурной целостности, которая может быть выражена через фоническую организацию, тематическое единство (описание пейзажа, личных переживаний, философских размышлений), лирический сюжет, грамматический параллелизм, повторы (слов в позиции анафоры или стихов). Целостность же всей книги стихов, как мы считаем, создает единство времени и пространства, лирического субъекта и общие для стихотворений сборника мотивы и образы. По этой причине в данной работе мы сосредоточимся именно на этих аспектах.

Мы полагаем, что центральными в книге стихов являются тема творчества и тема смерти, самыми частотными мотивами в составе которых становятся мотивы музыки, жалости, сна, апокалипсиса. Выбор тем неслучаен: для творчества писателей младшего поколения русской эмиграции свойственно обращение к экзистенциальной проблематике отношений человека со смертью, Богом и с «другими»⁴⁷. Поплавский понимает современность как эсхатологию (III, 119), и заявляет, что принятие смерти необходимо для творчества (III, 420). Само творчество, границы которого выходят за пределы литературной деятельности, понимается как необходимое для сохранения личности в эмиграции. Необходимо учесть, что такие установки отчасти являются следствием исторических и культурных условий эмиграции (оторванность от родной культуры, бедность, малочисленность читателей), но отчасти культивируются представителями поколения, в том числе Поплавским. Выбор мотивов обусловлен их частотностью и полисемичностью. Поскольку мы вписываем сборник в общий контекст

⁴⁶ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. С. 79–80.

⁴⁷ Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. С. 44.

поэтики автора, мы фокусируемся на мотивах, характерных не только для данной книги стихов, но для творчества поэта периода 1930-х гг. в целом.

Начиная с критических отзывов современников, степень «принадлежности» автора к русской или французской традиции оставалась дискуссионной. Несмотря на то, что при жизни поэт не предпринимал попыток войти во французскую литературу, современники вписывали его в круг «проклятых поэтов»⁴⁸, подчеркивая как особую модель самопрезентации, так и интертекстуальные связи. Н. Н. Берберова, представляя вероятный путь Поплавского, пишет: «Я думаю, он кончил бы тем, что осел бы во французской литературе <...>, если только не замолчал бы через несколько лет»⁴⁹. Последние исследования показывают, что значимую роль в творчестве поэта играла как зарубежная (Лотреамон, А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме, Э. По), так и русская литература (В. В. Розанов, Ф. М. Достоевский, А. Блок, А. Белый, В. В. Маяковский, В. Хлебников)⁵⁰. Не менее важны интермедиальные связи с живописью: известно, что Поплавский занимался живописью и лишь позднее решил сосредоточиться на поэзии, но не потерял интереса к изобразительному искусству, что доказывают многочисленные заметки о художественных выставках. Ученые прослеживают влияние на Поплавского живописи М. Шагала, А. Минчина, Дж. де Кирико⁵¹. Установив важность данных связей, подчеркнем, что мы не будем подробно анализировать интертекстуальный и интермедиальный аспекты сборника, поскольку наша цель — рассмотрение связей элементов внутри самой книги стихов.

⁴⁸Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. С. 76.

⁴⁹Берберова Н. Н. *Курсив мой* // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб, 1993. С. 31.

⁵⁰Савинская О. А. Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук; Лапаева Н. Б. Розанов «без кавычек» в дневниках Бориса Поплавского: проблема рецепции // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2010. № 1 (72). С. 54–63.

⁵¹Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук; Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе.

В контексте творчества поэта «Автоматические стихи» продолжают восприниматься как обособленные, разрозненные сюрреалистические эксперименты. Отмечается недостаточность работ, посвященных не одному элементу поэтики (конкретному мотиву, образу), но всей книге в целом. **Актуальность** нашей работы заключается в анализе книги стихов как художественного целого, выделении организующих структуру сборника мотивов и образов и рассмотрении поэтики не только в контексте сюрреализма, но и в контексте творчества автора и его связи с русской литературой.

Мы выдвигаем **гипотезу** о внутренней целостности сборника, выраженной в системе мотивов, единстве лирического субъекта и пространственно-временной организации. Мы предполагаем, что нельзя говорить о полностью случайном характере образов и мотивов в связи с влиянием сюрреализма на книгу стихов. Ключевые мотивы и интегральный образ Орфея аккумулируют важнейшие смыслы сборника и конструируют художественный мир. Мотивная организация сборника позволяет соотнести его с такими книгами стихов автора, как «Флаги» (1931 г.) и «Снежный час» (1930-е гг.), что также подтверждает закономерность возникновения на первый взгляд неожиданных образов и мотивов.

Теоретической базой служат работы Ю. М. Лотмана⁵², З. Г. Минц⁵³, Б. М. Гаспарова⁵⁴, И. В. Силантьева⁵⁵, А. Ханзен-Лёве⁵⁶, С. Н. Бройтмана⁵⁷. Мы опираемся на посвященные литературе и культуре русского зарубежья

⁵²Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998; Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. Т. 1.

⁵³Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма.

⁵⁴Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 28–82.

⁵⁵Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.

⁵⁶Ханзен-Лёве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.

⁵⁷Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997.

монографии Е. Менегальдо⁵⁸, О. Р. Демидовой⁵⁹, И. М. Каспэ⁶⁰, Л. Ливака⁶¹, Ю. В. Матвеевой⁶². В нашей работе используются структурно-семиотический метод и мотивный анализ. Вслед за Б. М. Гаспаровым мы понимаем мотив как «любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.»⁶³. Важнейшими свойствами мотива являются повторяемость, возможность вступать в различные сочетания, быть включенным в одну или несколько мотивных структур. Описывая метод Б. М. Гаспарова, И. В. Силантьев подчеркивает, что при таком подходе «мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство», а текст представляет собой смысловую «сетку мотивов»⁶⁴.

Объект исследования — поэтика Поплавского, **материал** — поэтический сборник Поплавского «Автоматические стихи», включающий стихотворения, написанные в начале 1930-х гг. В качестве дополнительного материала привлекаются другие поэтические сборники («Снежный час», «Флаги»), критические статьи автора, его эссеистика, дневники и эпистолярное наследие, а также критические отклики современников. **Предметом** исследования являются мотивная структура, пространственно-временная и субъектная организация, определяющие своеобразие художественного мира сборника.

⁵⁸Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007.

⁵⁹Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003.

⁶⁰Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

⁶¹Livak L. How it was done in Paris. Russian émigré literature and French modernism. Madison, 2003.

⁶²Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург, 2008.

⁶³Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 30.

⁶⁴Силантьев И. В. Поэтика мотива. С. 62.

Цель работы — описание значимых особенностей поэтики книги стихов и определение ее места в творчестве автора.

В связи с этим ставятся следующие **задачи**:

1. Определить сближения и расхождения поэтики Поплавского с символизмом, авангардом и сюрреализмом;
2. На основе дневников и критических статей сформулировать творческие и мировоззренческие установки автора и исследовать их влияние на поэтику книги стихов;
3. Проанализировать выбранные мотивы, раскрыв их значения и связи с другими мотивами;
4. Проследить особенности авторской интерпретации мифа об Орфее в связи с образом поэта в сборнике;
5. Рассмотреть пространственно-временную и субъектную организацию «Автоматических стихов».

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе рассматриваются категория и мотив музыки, сна, образ поэта в сборнике. Во второй главе анализируется композиционное построение сборника — его пространственно-временная и субъектная организация.

Глава 1. Мотивно-образная структура «Автоматических стихов»

1. 1. Музыка как мировоззренческая категория

Музыка играет ключевую роль в творчестве Поплавского, что было отмечено еще современниками поэта: «Музыка есть вообще центральная тема Поплавского»⁶⁵. Но некоторые критики настаивали на преобладании живописного начала в лирике поэта: Г. П. Струве указывал на ее связь с современной живописью⁶⁶. М. О. Цетлин видел живописность в соединении образов не логикой, но настроением⁶⁷. Однако В. Ф. Ходасевич считал приметой музыкальности именно алогичность и образность поэтики эмигранта⁶⁸. Ответ на вопрос о соотношении в лирике Поплавского музыкального и живописного начал мы находим в его рассуждениях об искусстве. По мнению поэта, искусство представляет собой синтез дионисийского / динамического (музыка) и аполлонического / статического (живопись) начал (III, 19). Как отмечает Д. В. Токарев, соотношение «музыки» и «живописи» здесь можно понимать как категории идеи и образа, где музыка воплощает сферу идей, находящихся в вечном движении, а живопись — их отражение в образах⁶⁹. Музыка является не только важной темой в творчестве поэта, но и предметом его философских рассуждений. В дневниках и критических статьях поэт разрабатывает собственное понимание категорий «музыки», «духа музыки» и «образа музыки», встраивая их в свою систему мировоззрения и выступая в качестве философа и теоретика искусства.

Поплавский понимает музыку двойственно: как онтологическую категорию и как собственно вид искусства. В статье «О согласии погибающего с духом музыки» (1929 г.) Поплавский определяет музыку как начало бытия,

⁶⁵Бердяев Н. А. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 155.

⁶⁶Струве Г. П. О Поплавском // Там же. С. 91.

⁶⁷Цетлин М. О. Борис Поплавский. «Флаги» // Там же. С. 180.

⁶⁸Ходасевич В. Ф. Б. Поплавский. «В венке из воска» // Там же. С. 178.

⁶⁹Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. С. 12.

связанное с движением, становлением, которое никогда не предстает в единичности и неподвластно времени (III, 25). Это представление близко к тому, что Блок называет «музыкальной сущностью мира»⁷⁰. Поплавский подчеркивает, что он называет «духом музыки» то, что А. Шопенгауэр называет «мировой волей» (III, 25). Мировая воля в концепции Шопенгауэра понимается как основа и сущность мира; она едина, неизменна, находится вне времени и пространства и причинно-следственных связей. Музыка для Шопенгауэра — непосредственное отражение мировой воли, воплощение ее вечного движения. Ф. Ницше, опираясь на идеи Шопенгауэра, подчеркивает, что музыка позволяет увидеть в образе и понятии (относящимся к аполлоническому искусству) дионисийскую всеобщность и придает им «высшую значительность»⁷¹.

Представления Поплавского о музыке опираются на концепт «духа музыки», переосмысление идей Шопенгауэра и Ницше русскими символистами, в частности, Блоком. В мировоззрении русских символистов музыка понимается двояко: с одной стороны, как вид искусства, обладающий определенными качествами (звучание, временной характер, гармоничность и т. п.), с другой — как внемusикальная и метафизическая категория, стоящая над искусством⁷².

Д. М. Поцепня на материале критической прозы Блока формулирует содержание блоковской идеи музыки — «духовное начало мировой жизни; то истинное, сокровенное, что составляет сущность бытия (природы, общества, человека)»⁷³. Блок пишет: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира

⁷⁰Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. Проза (1918–1921). М. -Л., 1962. С. 102.

⁷¹Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 120.

⁷²Корж Ю. В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2005. С. 16.

⁷³Поцепня Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976. С. 15.

— *мысль* (текучая) мира»⁷⁴. Музыка приобретает эпитет «мировая»⁷⁵, в критических статьях Блока возникает образ Мирового оркестра, в котором проявляются гармония и согласие мировых стихий⁷⁶. В Мировом оркестре личное и всеобщее «нераздельны и неслиянны», мир и личность взаимно влияют друг на друга, но не происходит полного растворения личности⁷⁷. Настоящий поэт обладает особой чуткостью к музыке Мирового оркестра народной души. Только приобщившись к ней, можно стать творцом: «Творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть отзвук души народной»⁷⁸. В записной книжке поэт пишет, что «должен *оглохнуть* *вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (такова *современная* жизнь, политика и тому подобное)»⁷⁹. Как подчеркивает Д. М. Магомедова, это не означает отказ от действительности, напротив, выражает стремление к познанию музыки как внутренней сути мира⁸⁰.

Для Вяч. И. Иванова музыка — основа всех искусств: «Все творчество будущего будет возникать “из духа музыки” и вливаться в ее всеобъемлющее лоно»⁸¹. Музыка имеет символическую природу, что позволяет ей выражать невыразимое: «Устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка»⁸². Как пишет А. Дудек, важным компонентом представления о музыке для Иванова является идея Всеединства, музыка становится «приметой космоса, наделенного

⁷⁴Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 150.

⁷⁵«Мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе» // Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 102.

⁷⁶Поцелня Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. С. 62.

⁷⁷Магомедова Д. М. Блок и Вагнер // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М., 1997. С. 101.

⁷⁸Блок А. А. Душа писателя // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. Проза (1903–1917). М. -Л., 1962. С. 371.

⁷⁹Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. С. 151.

⁸⁰Магомедова Д. М. Блок и Вагнер С. 104–105.

⁸¹Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 91.

⁸²Там же. С. 93.

свойствами ритма, повтора, тона»⁸³. Музыка имеет стихийную, дионисийскую природу⁸⁴ и является основой мифотворчества⁸⁵. В искусстве проявляется стихия музыки, а художник является выразителем своего сообщества⁸⁶.

О музыке рассуждал Белый, понимая ее как «чистое движение», которое выражает единство, связывающее бесконечные миры, существующие и будущие⁸⁷. По его мнению, отсутствие в музыке внешней действительности позволяет ей проявлять тайны бытия⁸⁸. Синтезируя категории религии и музыки, Белый называет музыку «главным корнем религии»⁸⁹.

В своих рассуждениях о музыке Поплавский опирается на широко разработанную традицию русского символизма. Однако нельзя говорить о прямом заимствовании идей предшественников, поскольку представление поэта о музыке имеет оригинальные черты. Поплавский формулирует миф о музыке как об онтологическом начале, рассуждая о существовании трех миров. Первый мир — мир вечных форм, порожденный неким изначальным духом «при начале мечтания» (III, 417). Второй — мир музыки, где неподвижные формы обретают вечное движение, находясь в постоянном изменении. Третий мир — сопротивление форм движению музыки и стремление к самосохранению. Это мир призраков и иллюзий, что можно сравнить с платоновской пещерой, где тени являются отражением идей. Отношения формы и музыки конфликтны: музыка — губительное начало. Отношение личности к музыке аналогично отношению формы к музыке и выражается

⁸³Дудек А. Стихия и дух. К вопросу о музыкальной эстетике Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3. М., 2018. С. 112.

⁸⁴Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего. С. 97.

⁸⁵«Из музыки рождается миф» // Иванов Вяч. И. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 154.

⁸⁶Дудек А. Стихия и дух. К вопросу о музыкальной эстетике Вячеслава Иванова. С. 117.

⁸⁷Белый А. Формы искусства // Белый А. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 5. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 135–136.

⁸⁸Там же. С. 137.

⁸⁹Бугаев Б. На перевале. VI. Против музыки // Весы. 1907. № 3. С. 58. Цит. по.: Корж Ю. В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2005. С. 14.

либо в несогласии, либо в согласии, которое «есть принятие смерти» (III, 419). Спасение заключается в согласии с музыкой, принятии изменений и, следовательно, смерти неподвижной формы. Такая смерть — не финальная точка, а часть бесконечно цикла смерти и возрождения в новом качестве. Принятие оказывается также эстетической категорией: без этого, по утверждению Поплавского, человек не может быть поэтом (III, 420). В таком представлении музыка синонимична времени как вечному движению. Поплавский делает акцент не на объединяющем начале музыки, как символисты, а на отношении личности и абсолюта (музыки). Их нельзя назвать гармоничными, ведь музыка предстает как мортальная сила: «Жизнь есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней» (III, 26). Во всеобщей музыке персональное «мистически ощущается» (III, 451), но не растворяется полностью.

Поплавский использует категорию музыки и в контексте исторических событий. В статье «О согласии погибающего с духом музыки» он пишет, что существуют времена ускорения движения мира, которые болезненно ощущаются человеком: природные циклы (весна) и исторические события (революция). Связь музыки и революции напрямую отсылает к публицистике Блока. Музыка для Блока — объединяющая сила, несущая обновление, что наиболее ярко проявляется в переходные эпохи, такие как революция⁹⁰. Поплавский осмысляет и собственный исторический опыт: он видит красоту эмиграции в согласии с музыкой, то есть согласии погибнуть: «По-прежнему человек борется с роком и сном, как эхилловский герой, Христос в нем агонизирует как от начала до конца мира. Только погибание в декорациях эмиграции стало острее и забавнее» (III, 31).

⁹⁰ «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”» // Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 12.

Поэт выделяет «дух музыки» и «образ музыки» как понятия, значимые для теоретического осмысления искусства. «Дух музыки» — источник всех видов искусств. Эта мысль встречается и в работах Белого: «Всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки»⁹¹. Для Блока музыка также является основой творческого процесса⁹². «Образ музыки» для Поплавского — собственно образ, воспоминание об ощущении, сравнимое с воспоминанием о музыке. Поэтический образ формируется через поиск соответствий между воспоминанием (невыразимым вербально) и предметом внешнего мира. Динамику образам придает дух музыки, без которого стихотворение рискует превратиться в «грубую энигматическую живопись» (III, 423). Поэзия передает «ощущения чистого становления» (III, 424), близкие к мистическому опыту, и может становиться профетической. Такое восприятие искусства характерно и для символистов: «В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. <...> Музыка — о будущем»⁹³. Размышляя о роли музыки среди других видов искусств, Поплавский останавливается на соотношении музыки с поэзией. По его мнению, поэзия состоит из музыки, философии и живописи, то есть из «ритма, символа и образа» (III, 281). Принятие музыки пробуждает в поэте жалость к утраченным мгновениям, и поэзия рождается из желания их воскресить, остановив ход времени, однако возможностей языка для этого недостаточно.

Таким образом, в понимании музыки как основы бытия и всех видов искусства Поплавский сближается с младшими символистами. Поэт заостряет внимание на проблеме взаимоотношений между музыкой и личностью, через категорию музыки ставя вопрос о принятии человеком собственной смертности. С трансцендентности музыки и ее способности быть «окном в

⁹¹Белый А. *Формы искусства* // Белый А. *Собрание сочинений*: В 14 т. Т. 5. С. 126.

⁹²Магомедова Д. М. *Александр Блок. Биография и поэтика* // Магомедова Д. М. *Автобиографический миф в творчестве Александра Блока*. С. 45.

⁹³Белый А. *Формы искусства* // Там же. С. 135.

Вечность»⁹⁴ акцент смещается на экзистенциальный вопрос о месте человека перед лицом вечности.

1. 2. Мотив музыки

Связь музыки с поэзией является предметом научного интереса многих ученых, при этом музыкальность в литературе выделяется на нескольких уровнях. Б. А. Кац в книге «Музыкальные ключи к русской поэзии» останавливается на семантических и композиционных аспектах. К уровню смысла он относит тематическую связь с музыкой и явные или зашифрованные ассоциации с музыкальными произведениями. С точки зрения композиции он рассматривает поэтические тексты, содержащие конструктивные элементы, более характерные для музыки, или сознательно построенные авторами по подобию музыкальной композиции⁹⁵. Он предостерегает от использования в научном контексте музыкальных метафор (например, «полифоническое развитие» текста) и подчеркивает, что не любой повтор (ритмический, фонетический, лексический и т. п.) является приметой музыкальности⁹⁶.

Д. М. Магомедова выделяет несколько форм музыкального в литературе: 1) описание исполнения музыки и рассуждения о ней в речи автора или персонажей; 2) описание звучания музыки без прикрепления к конкретным произведениям; 3) аналогии между литературой и музыкой в плане архитектоники жанров; 4) особенности ритмики, синтаксиса, интонации, фонетики текста, соотнесенные с развитием музыкальной темы; 5) установка на поэтику «настроения», иррационализм, бессюжетность⁹⁷.

Исследователи Поплавского сходятся во мнении о том, что при анализе его творчества необходимо учитывать философское и эстетическое значение

⁹⁴Белый А. Критицизм и символизм // Там же. С. 44.

⁹⁵Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997. С. 5.

⁹⁶Там же. С. 6–7.

⁹⁷Магомедова Д. М. Музыкальное в литературе // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Коломна, 1999. С. 48.

музыки в его мировоззрении. Н. И. Прохорова рассматривает музыку как концепт художественной картины мира поэта, выделяя среди ее особенностей универсальность, способность связывать сакральное и профанное, служить способом осмысления мистики и поэзии⁹⁸. А. И. Чагин, понимая музыкальность Поплавского как установку на иррационализм, отмечает, что прием «неточного слова» в лирике Поплавского связан с его музыкальностью: слово для него подобно ноте в симфонии, его значение второстепенно, важнее то, как слово переплетается с другими, создавая единую «музыкальную» тему⁹⁹. Отметим работы, посвященные музыке как мотиву или музыкальным образам: Г. М. Маматов рассматривает музыку в ранней лирике Поплавского в связи с авангардной поэтикой¹⁰⁰ и исследует мотив музыки в связи с образами Орфея¹⁰¹ и Святого Грааля¹⁰². Только одна статья посвящена раскрытию роли данного мотива в «Автоматических стихах», где он рассматривается в связи с мотивом творческого экстаза и шаманскими практиками¹⁰³.

В нашем исследовании, анализируя мотив музыки, мы остановимся на содержательном уровне текста. Мы не будем рассматривать музыку на структурном уровне, проводя аналогии между архитектурой сборника и музыкальным произведением. Как справедливо отмечает А. Е. Махов, в крупных произведениях повтор и контраст повторяющихся элементов

⁹⁸ Прохорова Н. И. Концепт «жизнетворчество» в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2007. С. 13.

⁹⁹ Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX в. С. 168.

¹⁰⁰ Маматов Г. М. Концепция музыки в раннем творчестве Б. Поплавского // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 481. С. 29–40.

¹⁰¹ Тырышкина Е. В., Маматов Г. М. Функционирование мифологического сюжета «Орфей в аду» в творчестве Б. Поплавского 1930-х годов // Филология и человек. 2020. № 3. С. 74–86.

¹⁰² Маматов Г. М. «Лишь музыка тихо сияла из чаши» — образ святого грааля в лирике Б. Поплавского // Уральский филологический вестник. 2021. № 3. С. 50–61.

¹⁰³ Милькович Н. С., Маматов Г. М. К вопросу о мотиве творческого экстаза и его связи с музыкой в «Автоматических стихах» Бориса Поплавского // Сборник Матице српске за славистику. 2022. №. 101. С. 197–222.

(мотивов, образов) дают возможность для такого сопоставления, однако в таком случае частное обычно подменяется общим.¹⁰⁴

При анализе мы будем опираться на монографию Л. Л. Гервер, где показано, как триада Бозция (*musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*) переосмысливается в творчестве поэтов-модернистов¹⁰⁵. В работе выделяются два полюса музыки: мировая и человеческая. Мировая музыка значима для всего мира или тождественна ему, представление о ней опирается на пифагорейскую гармонию сфер. Особенностью модернистской поэтики является возможность лирического «я» находиться в центре мировой музыки. В понятии человеческой музыки утрачивается представление о влиянии божественной гармонии на душу человека, такая музыка тождественна не миру, но самой себе, она несовершенна и может быть враждебна поэту. Она связана с представлением о музыке как об искусстве и выражена через названия жанров, имена композиторов¹⁰⁶. Л. Л. Гервер отмечает, что каждый поэт склонен описывать либо человеческую, либо мировую музыку, и в таком случае Поплавский — поэт мировой музыки.

В сборнике музыка как искусство (человеческая музыка) часто отчуждается от человека, становится элементом городского пейзажа — упоминаются оркестры, звучащие на улицах. Инструменты играют сами по себе: «И рояль загрохотал со сна / Страшно, глухо» (I, 339) или в них звучит некий дух («гений рояля») (I, 367). Такая музыка дисгармонична: звук рояля перебивает разбитая струна, сравниваемая с мертвым человеком, после чего звуки путаются и стихают (I, 367). В стихотворении «С горячих рук больного музыканта...» подчеркнуты текучесть и вечное движение музыки, которая, отделяясь от музыканта, стекает в окно. Она дарит утешение людям,

¹⁰⁴ *Махов А. Е.* Музыкальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 133.

¹⁰⁵ *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 17.

¹⁰⁶ Там же. С. 17–22.

страдающим он несовершенства жизни, но оно длится всего мгновение¹⁰⁷. Приверженность Поплавского мировой музыке, а не человеческой подтверждается тем, что в сборнике отсутствуют имена композиторов, названия произведений. Музыка, как правило, не описывается с эстетических позиций, редки указания на то, как именно она звучит, помимо определений тихо/громко и далеко/близко. В творчестве Поплавского музыка в целом амбивалентна, что прослеживается, например, в «Снежном часе»: с одной стороны, музыка — сила, уносящая лирического субъекта в подземное царство (I, 249), с другой — музыка сакрального пространства храма позволяет «отрешиться от горя и зол» (I, 251).

Среди инструментов «Автоматических стихах» встречаются флейта, скрипка, труба, колокол, рояль, а также граммофон/фонограф, автоматически воспроизводящий музыку. Особым значением наделены колокол и труба¹⁰⁸, звук которых связан с эсхатологическим мотивом конца времени. Для сборника не характерна оппозиция струнных и духовых инструментов, символизировавших аполлоническое и дионисийское начала¹⁰⁹. Как правило, различные инструменты не противопоставлены, но слиты воедино: в стихотворении «Медленно вращаясь к времени...» голос вбирает в себя набор музыкальных инструментов и звуков города: «Кто зовет нас? / Мы как будто слышали голос. / Это труба тумана — / Это пенье фиалок — / Это снежная скрипка? / Нет. Это жалость / — Это звон железной цепи — / Это каторжной песни вокзала / Осенний усталый голос» (I, 348). Голос соединяет в себе дионисийскую трубу и аполлоническую скрипку, музыкальность инструментов и пения цветов с дисгармонией индустриального шума. Голос

¹⁰⁷«И все вдали прикованные к цепи / Вдруг замолкали на одно мгновенье / И улыбались полужакрыв глаза» (I, 343)

¹⁰⁸«И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб <...> Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» // Откр. 8:1–13

¹⁰⁹Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). С. 91.

жалости призывает погибнуть вместе с ним: «О, умрите с нами» (I, 349). Такое употребление выходит за рамки мировой или человеческой музыки: это голос земного мира, голос природы, вещей и людей, обреченных на гибель.

Далее рассмотрим тексты, где возникает мировая музыка. Она может быть дисгармоничной или не звучать совсем, но может быть гармоничной и космически организовывать мир. Обратимся к стихотворению из «Автоматических стихов»:

Было страшно тихо в высшем мире
Там слушало время бездну
Было страшно тихо внизу
Среди грохота зла
Лишь далёко и редко
Медленный нежный рождался звук
И тотчас склонялся
В мертвый испуг
Боже, как тихо там в высших мирах
Как мало добра
Как все молчат
Века и века всё ту же страницу
Читает стеклянный гений
Только в храме священник
Играет на черном рояле
Падая от усталости
Клонясь ко сну
Священный атлет
Он не снимет железных рук
Он нам дарит все звуки
Чтоб молчание не поцеловало вечность (I, 348)

Мировая музыка не звучит: на небе «страшно тихо», звуки «склоняются в мертвый испуг». Мировая тишина соотносится с молчанием Бога-демиурга и указывает на одиночество человека в мире, где нарушен контакт со сферой сакрального¹¹⁰. Земное пространство соответствует небесному: в нем «страшно тихо среди грохота зла». Оксюморонное сочетание слов указывает

¹¹⁰Как отмечает Е. Фарино, члены оппозиции звук/тишина семантически амбивалентны: тишина может быть отчужденной, некоммуникативной, а может быть высшей формой мудрости и бытия. Звук, в свою очередь, может быть открытым, коммуникативным или бессмысленным, дисгармоничным, ложным. Молчание, окрашенное положительно, возникает в сборнике в связи с образом Орфея // *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 313.

на принципиальную разницу между «медленным нежным» звуком неба и земным грохотом. Оппозиция неба и земли снимается в образе священника в храме. Храм сам по себе является пространством связи реального и трансцендентного. Священник, играя на рояле, обеспечивает возникновение той музыки, которой не хватает на небе и на земле: «Он нам дарит все звуки». Его музыка поддерживает движение мира, уберегая мир от перехода в состояние, лишённое времени и музыки. Негативная окраска тишины в данном тексте позволяет заключить, что, если «молчание поцелует вечность», это приведет к прекращению не только времени, но и жизни в целом. Продолжая жизнь мира, музыкант истощает собственную жизненную энергию: он «падает от усталости». Музыку рояля мы в данном случае понимаем как мировую, поскольку подчеркнуто, что она необходима для связи неба и земли и существования космоса как такового.

Сопоставим данный текст со стихотворением «Под землю» из сборника «Флаги», где встречается похожий сюжет: «Маленький священник играл на рояле / В церкви заколоченной в снежную ночь» (I, 205). В отличие от «Автоматических стихов», мировая музыка во «Флагах» звучит: «Лишь музыка тихо сияла из Чаши / Неслышным и розовым светом свободы» (I, 205). Она заключена в Чаше Грааля, обладающей неземной природой. В лирике поэта в соответствии с западноевропейской культурной традицией Грааль понимается как сакральная реликвия, связанная с Христом¹¹¹. В начале текста земной мир, в том числе музыка рояля, дисгармоничен: «Клавиши тихо шумели и ввали — / Им было с метелью бороться невмочь» (I, 205). Хаотичная стихия преодолевается, когда звучит музыка Чаши, которая обладает волшебными свойствами: очаровывает волков и зайцев, и они забывают о своей вражде. Однако параллельно сюжету об обретении музыки Чаши разворачивается другой: путник, ищущий дорогу в церковь, заблудился, уснул

¹¹¹Маматов Г. М. «Лишь музыка тихо сияла из Чаши» — образ Святого Грааля в лирике Б. Поплавского. С. 59.

в снегу и умер: «А в глубоком снегу засыпал проходимец / <...> Он в маленьком свертке нес в церковь гостинец» (I, 205). Его жертва обуславливает звучание небесной музыки: «А мертвый был кроток, / Исполнив заветы Святого Грааля» (I, 205). Так происходит восстановление связи земли и неба — звучание гармоничной небесной музыки среди земного хаоса. Мотив самопожертвования имплицитно прочитывается и в образе Святого Грааля как атрибута Христа. В данном тексте, как и в стихотворении из «Автоматических стихов», мы видим, что творец (музыкант) играет важную роль в создании мировой музыки: она не может звучать «сама по себе», для этого необходим проводник.

Если мировая музыка все же звучит вместо тишины, то эпитеты *страшная* и *дивная* подчеркивают ее чуждость человеку: «Страшную дивную музыку слышу / Ведь я в раю» (I, 357). Музыка неба может быть присуща инфернальность: «Горячие органы ада / Спят в отраженьях луны» (I, 388), а звуки луны и солнца одновременно *золотые* и *мучительные* (I, 389). В стихотворении «Мирозданье в бокале алхимика...» причиной «муки в оркестре» (I, 388) и дисгармонии мировой музыки является первородный грех, обретение человеком смертности.

Конфликтность отношений музыки неба и человека мы рассмотрим на примере стихотворения «Отдаленная музыка неба...»:

Отдаленная музыка неба
Нам мешала играть на рояле
Отдаление рая играя
Заглушало тоску о Граале
А за дверью стояли духи
И с улыбкой слушали звуки
Они ждали чтоб мы заснули
Чтобы черным пальцем коснуться
Сердца мира (I, 358)

«Музыка неба» в данном случае не равна мировой музыке или является искаженным ее вариантом, поскольку она «играет отдаление рая» и

«заглушает тоску о Граале». Как мы отметили выше, Чаша Грааля в лирике поэта имеет сакральное значение и выступает как один из источников мировой музыки. Если во «Флагах» она явлена лирическому субъекту, то в «Автоматических стихах» она становится недостижимой мечтой. За игрой лирического субъекта на рояле наблюдают духи. Более полно образ «черного пальца» духов раскрыт в предшествующем стихотворении сборника «Солнце, очнись от света...»: «Всё же навеки, навеки в бездне / Будет звучать разрастаясь / Чуждый чумный безумный крик / И — как черный палец — / Вонзаться в сердце света» (I, 358). Черный палец, принадлежащий духам, воплощает боль и страдание. Человек, таким образом, находится между двумя полюсами: духи и музыка неба. И то, и другое ему чуждо. Музыка неба отдаляет рай, но в данном стихотворении лишена каких-то inferнальных коннотаций. Однако, отвлекая человека от Грааля, небесная музыка уводит его от мыслей об идеале жалости (Грааль — атрибут Христа, а Христос для поэта — воплощение жалости¹¹²) и самопожертвования¹¹³. На мотив жалости указывает также параллель с текстом «Солнце, очнись...», в котором возникает мотив страдания: лирический субъект предлагает солнцу и лету «очнуться» от счастья и света, чтобы услышать «крик земной непрощенной боли» (I, 357). Лирический субъект не выбирает ни один из двух полюсов: следование музыке неба будет значить утрату идеала Грааля, но при этом человеку нельзя заснуть и позволить духам «коснуться сердца мира», запятнав его. Оба полюса — отвлеченно-идеальная музыка неба, равнодушная к страданиям, и духи как воплощение боли и ужаса — могли бы быть связаны в образе Грааля, но в тексте этого не происходит: Грааль недоступен и не выполняет роль медиатора.

¹¹²«Христос православный — трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах» (III, 84)

¹¹³Здесь можно провести параллель с размышлениями Поплавского об «антихристианском яде» Баха: «Яд этот — ирреализация чужого страдания, вопль которого стремительно заглушается звучанием хрустальных сфер» (III, 76).

В стихотворении «Небо арктических цилиндров было наклонено...» наблюдаем более традиционное изображение музыки сфер, где гармония макрокосма пронизывает микрокосм¹¹⁴. Она соотнесена с пространством неба: инструментом становится солнце. Небесная музыка не воспроизводится сама по себе: «субъективная и объективная логика» играют «нисходящие и восходящие гаммы» (I, 392). Благодаря этому движутся небесные сферы: «логики просыпались от оцепенения и сферы опять / ускоряли свой бег» (I, 392). В стихотворении описан момент, когда руки логик «встречаются на одной и той же ноте» и происходит «томительное междуцарствие звуков» (I, 392). Подчеркнуто, что если бы это продлилось, то мировой космос был бы нарушен: «вся постройка обратилась бы обратно в хаос» (I, 392). Как мы видим, космос, поддерживаемый музыкой сфер, хрупок, а сама музыка не может существовать без медиаторов — здесь ими являются не люди, но абстрактные философские понятия.

Космическое начало музыки также выражено через образ музыкальных инструментов как метафоры мироздания:

Трубы, трубы и трубы
Под землю на дне морей
Глубоко зарыты в горе
Души по трубам скользят
Музыка слышится в них
Иногда трубы выходят в прекрасный сад
Но иным невозможно вернуться назад
Эти трубы идут на солнце
Тихо течет в них свет
В трубах слышны отдаленные звуки иных миров
Шум отдаленных миров
Солнце
Уйти в подземелья труб
— Пять миллионов лет —
Достигнуть созвездий
Выйти из труб на свет (I, 354)

¹¹⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 93–94.

Духовые инструменты выступают как проводники душ, покрывая весь мир: подземное пространство, горы, рай («прекрасный сад»). Прохождение души через трубы — переходный этап, необходимый для попадания в иные миры. Здесь прослеживается надежда на связь неба и земли, достижение неба («выйти из труб на свет»). Е. Фарино подчеркивает медиальную роль музыкальных инструментов в литературе: они могут выступать как «носители неких запредельных знаний и контактеры с запредельностью»¹¹⁵. Звук для Поплавского в целом имеет большое мистическое значение, являясь воплощением души: «Бога, напр<имер>, нельзя видеть и никто не видел, но слышать можно и многие слышали. <...> Ибо голос, звук, неотделим от говорящего или звучащего, тогда как изображение, форма, получает своим возникновением самостоятельную жизнь, “подверженную коррупции” и могущую восстать на своего создателя» (Ш, 470).

Таким образом, в книге стихов большое значение приобретает мировая музыка. Она может быть как гармоничной, так и дисгармоничной (или отсутствующей). Такая амбивалентность — следствие утраты связи между небом и землей. В тех случаях, когда мировая музыка не звучит на небе, ее место занимает музыка, созданная человеком, задача которой — объединить реальное с трансцендентным. Поэтому творец-медиатор играет значимую роль в мироздании. Когда небесная музыка гармонична, мир описан как организованный по музыкальному принципу, инструменты становятся метафорой мироздания.

1. 3. Образ Орфея

Пребывание писателей в эмиграции требовало поиска новых этических и эстетических моделей существования литературы. По словам Г. П. Струве,

¹¹⁵Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. С. 321.

период расцвета эмигрантской литературы совпадает с периодом «наиболее ожесточенных споров о ней, о самом ее бытии и смысле»¹¹⁶. Как отмечает О. Р. Демидова, писателями молодого поколения эмиграция понимается как одиночество и социальная отверженность, а творчество — как способ осмыслить трагический опыт, обратившись к внутреннему «я»¹¹⁷. В знаменитой полемике между Адамовичем и Ходасевичем о «человеческом документе» оба критика признавали трагичность положения русской эмиграции, однако для Адамовича главным было искреннее и правдивое, «документальное» ее изображение. Он считал человечность основным достоинством молодой эмигрантской литературы: «Да, что же делать, человечность. Пока — только это. Конечно, из одной человечности искусства не сделаешь, получают только “человеческие документы”, но когда-нибудь, в соединении с иными элементами, искусство из нее может быть создано»¹¹⁸. Особенностью такой литературы, по его мнению, является «усиление “интимности”, окончательное превращение книги в “беседу с глазу на глаз”»¹¹⁹. Ходасевич, в свою очередь, называл движение литературы в сторону документа «деградацией, вырождением»¹²⁰. Он подчеркивал, что «человеческий документ» — материал, требующий дальнейшей художественной обработки, чтобы считаться произведением искусства¹²¹. Поплавский, назвавший «парижской нотой» объединение литераторов вокруг фигуры Адамовича¹²², в критических статьях сближается с его позицией,

¹¹⁶Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 140.

¹¹⁷Демидова О. Р. Метафоры в изгнании: литературный быт русского зарубежья. С. 168.

¹¹⁸Адамович Г. В. Жизнь и «жизнь» // Цит. по: Яковлева Н. А. «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки, 2012. С. 153.

¹¹⁹Адамович Г. В. Человеческий документ // Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1: «Последние новости» 1928-1931. СПб., 2002. С. 217.

¹²⁰Ходасевич В. Ф. «Рассветы» // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1996. С. 400.

¹²¹Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 561.

¹²²Подчеркнем, что «парижская нота» не была оформленным литературным направлением: «“Парижская школа” не создала направления. Однако за многообразием художественных ориентаций улавливалась общность проблем настроения или “ноты”» // Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. С. 42.

утверждая, что «документ» — лучший способ выразить духовную жизнь. Однако то, что Ходасевич и Адамович рассматривают с литературных и эстетических позиций, Поплавский переводит в жизнетворческий аспект. Для него границы между жизнью и творчеством размываются: искусство проявляется в деталях поведения человека (манера завязывать галстук, тон голоса) в большей степени, чем в стихах. В этом поэт наследует символистской и авангардной идее жизнетворчества. Такая установка отличала Поплавского от Адамовича, у которого дневники поэта вызвали недоумение¹²³.

В статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (1930 г.) Поплавский заявляет, что «искусства нет и не нужно» (III, 45). Он поясняет: вместо искусства должна быть «жалость к высшему человеку», а искусство — скорее «частное письмо, отправленное по неизвестному адресу» (III, 45), способ преодолеть разлуку между людьми и найти близких по духу. Поэт отстаивает право литературы оставаться частным делом, но подчеркивает, что полное отсутствие социального чувства в писателе недопустимо, ведь «литература есть аспект жалости» (III, 46). Для него литература отождествлена с жалостью и с христианством, поэтому ее путь — погибать, проживая муки, аналогичные Страстям Христовым. Как отмечает Е. В. Воронова, эмигрантскому мировоззрению были свойственны создание жертвенного образа творца, стремление реализовать в жизни идеал Христа¹²⁴. Определяя жалость как основу искусства, Поплавский пишет: «Рождение всякого настоящего искусства в жалости» (III, 77). Сравнивая Рембо и Блока, оказавших большое влияние на его творчество, он отмечает, что Блок значительнее, поскольку он был «гением Жалости» (III, 21). Поэт

¹²³«Не могу себе представить состояния, которое оправдывало бы переписку с Богом» // *Адамович Г. В. Из записной книжки (I)* // Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14. Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М., 2016. С. 245.

¹²⁴*Воронова Е. В. Мифология повседневности в культуре русской эмиграции 1917–1939 гг.: на материале мемуаристики: автореф. дис. ... канд. культурологии. Киров, 2007. С. 11.*

подчеркивает, что молодое поколение эмигрантов одинаково отрицает и позитивизм, и «чистое искусство». Молодая литература — прежде всего мистическая, и ее важнейшей темой является «мистическая жалость к человеку» (III, 64). По словам Поплавского, эмиграция позволила яснее проявить трагизм человеческой жизни. Для представителя молодого поколения быть литератором значит считать себя членом «апокалипсического тайного общества» (III, 114), осознающим «провиденциальное» значение эмиграции.

В «Заметках о поэзии» (1928 г.) Поплавский сравнивает два вида поэтики: согласно одной, тема стихотворения формулируется заранее в соответствии с эстетическими представлениями творца, согласно другой — тема непостижима для поэта до момента написания. Противопоставляя статичную (аполлоническую) поэтику динамической (дионисийской), поэт отдает предпочтение второй, поскольку она позволяет создать «поэтический документ» (III, 19), передающий живой лирический опыт. Для современного поэта «парижской мистической школы» литература должна быть видом аскезы или пророчества (III, 60). Творческое состояние по Поплавскому — пассивное, медиумическое, экстатическое, иррациональное: «Художник прав, лишь когда пифически, пророчески импульсивен, но как личность — вполне пассивен» (III, 112). Такое представление подготавливает обращение к образу Орфея.

Осмысление роли поэта и поэзии через призму мифа об Орфее характерно для культуры начала XX в., и в этом Поплавский наследует богатой традиции. Для русских эмигрантов, в том числе для Поплавского, наиболее актуально символистское понимание образа. Русскому символизму присущ неомифологизм — формирование собственных мифов на основе художественных текстов, понимание искусства как аналога мироздания и стремление познать мир через творческую деятельность по конструированию

неомифов¹²⁵. Символизм перенимает миф об Орфее из традиции немецкого романтизма, сохраняя проблематику пограничного положения поэта между миром живых и мертвых, конфликта поэта и толпы, страдания поэта от своего поэтического дара¹²⁶. Л. Д. Бугаева отмечает, что наиболее значимыми в бытовании орфического мифа в начале XX в. являются мотивы мистического знания и эротической любви¹²⁷. В данном сборнике реализуется мотив мистического знания, но мотив любви и образ Эвридики встречаются редко¹²⁸. Важнейший элемент интерпретации орфического сюжета в культуре начала XX в. — осмысление фигуры Орфея как медиатора между мирами, что обусловлено его причастностью к тайне¹²⁹.

Е. В. Болнова подчеркивает, что для авторов Серебряного века особое значение имеют межкультурные связи образа (параллель Орфей—Христос) и включение его в актуальную культурную парадигму (аполлоническое и дионисийское начала)¹³⁰. Она утверждает, что в формировании неомифа прослеживаются этапы возникновения и разрушения канона. Для первого (1903–1917 гг.) характерны позитивное толкование образа Орфея и его спуска в Аид (понимаемого как обряд инициации); идея сакральной и безграничной силы слова; способность поэта воздействовать на живую и неживую природу и побеждать смерть; Орфей наделяется чертами шамана, визионера, бога¹³¹. На втором этапе (после 1917 г.) образ Орфея понимается как трагический,

¹²⁵ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.

¹²⁶ *Nasty O. P. Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*. Evanston, 1996. P. 12.

¹²⁷ Бугаева Л. Д. Литература и rite de passage. СПб., 2010. С. 10.

¹²⁸ Мы полагаем, что одна из причин отсутствия мотива любви в «Автоматических стихах» заключается в том, что параллельно Поплавский пишет лирический цикл «Над солнечной музыкой воды» (1932–1935 гг.), куда попадают стихотворения, объединенные любовной тематикой.

¹²⁹ Там же. С. 16.

¹³⁰ Болнова Е. В. Рецепция мифа об Орфее и Эвридики в литературе Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2017. С. 8.

¹³¹ Там же. С. 20–21.

дискредитируется идея силы слова и фигуры поэта-визионера-пророка¹³². А. И. Чагин, анализируя стихотворение Ходасевича «Великая вокруг меня пустыня...», демонстрирует поворот в эмигрантской литературе к трактовке образа Орфея как изнемогающего от тяжести поэтического бремени¹³³.

В поэтике Поплавского миф об Орфее играет значимую роль: поэт планировал опубликовать книгу стихов под заглавием «Орфей в аду» (по одноименному стихотворению)¹³⁴. Фигура Орфея в творчестве Поплавского находилась в поле внимания различных исследователей. На материале раннего творчества Поплавского Н. В. Норина и А. Е. Сперендюк выделяют две грани мифологемы Орфея: поэтически-музыкальную и религиозную¹³⁵. О. С. Кочеткова проводит параллель между Орфеем, потерявшим Эвридику, и эмигрантом, утратившим Родину, подчеркивая, что в произведениях содержится намек на возможное спасение России—Эвридики¹³⁶.

Несмотря на частотность параллели Эвридика—Россия в поэзии русских эмигрантов, образ Эвридики в сборнике отходит на второй план. В «Автоматических стихах» на нее указывает мотив смерти возлюбленной, связанный с малочисленными женскими образами: «ты умерла на рассвете» (I, 353), «ты упала в прорубь на лугу / Засыпанная летними цветами» (I, 337),¹³⁷

¹³²Там же. С. 14–16.

¹³³Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX в. С. 63.

¹³⁴В 2006 г. была опубликована книга стихов Поплавского с таким заглавием, включающая ранние авангардные стихотворения, но, как подчеркивают составители К. Захаров и С. Кудрявцев, задуманный поэтом состав сборника неизвестен. См.: Поплавский Б. Ю. Орфей в аду. М., 2006. С. 146.

¹³⁵Норина Н. В., Сперендюк А. Е. Образ Орфея в лирике Б. Ю. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 3. С. 54.

¹³⁶Кочеткова О. С. Миф об Орфее в творчестве Б. Ю. Поплавского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 15.

¹³⁷Здесь прослеживается параллель с образом Офелии на картине Дж. Э. Милле «Офелия» (1852 г.). Неизвестно, был ли Поплавский знаком с репродукцией этой картины, которую он мог встретить в качестве иллюстрации к Шекспиру. К живописному образу Офелии поэт обращается в статье «Около живописи», но не называет имена художников. Образ утонувшей Офелии, увенчанной цветами, может быть реминисценцией из лирики Блока («Офелия в цветах, в уборе...»). См. о влиянии живописи прерафаэлитов на символистов:

Офелия в стеклянном гробу (I, 389). Можно говорить о редуцированном мотиве гибели возлюбленной (соотносимой скорее с Офелией, чем с Эвридикой), однако в сборнике отсутствует сюжет о попытке ее обретения. Во «Флагах» присутствуют идеальные трансцендентные женские образы (Серафита, Морелла), соотносимые с Вечностью или Музой, отсылающие к символистскому мифу о Вечной Женственности¹³⁸. В «Автоматических стихах» сохраняется связь женского образа с сакральным: Светлана в раю (I, 340), неназванная героиня изображена склонившейся к кресту (I, 395). Встречается образ Мировой души, утратившей связь с небом и не находящей места на земле (подробнее проанализированный ниже в связи с мотивом сна). Однако в женские образы более не вкладывается надежда на преобразование мира, присутствовавшая во «Флагах»¹³⁹.

На материале «Автоматических стихов» мы рассмотрим, как миф об Орфее влияет на формирование образа поэта. Орфический сюжет в книге стихов представлен имплицитно через связанные мотивы или эксплицитно через прямое название персонажа. Мотивы, связанные с образом поэта, соотносимы с ключевыми моментами орфического сюжета¹⁴⁰: 1) волшебная сила творчества, способная оживлять неживое (мотивы музыки, одушевления неодушевленного); 2) смерть Эвридики и сошествие за ней в Аид (мотивы жалости, нисхождения, заточения, сна-смерти); 3) неудачная попытка спасения возлюбленной; 4) растерзание вакханками (мотив отрубленной головы). Поскольку имя Орфея неразрывно связано с орфизмом — древнегреческим мистическим учением¹⁴¹, мы выделяем также мотив

Титаренко С. Д. Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедиальности // Культура и текст. 2015. № 5. С. 48–49.

¹³⁸ *Чагин А. И.* Пути и лица. О русской литературе XX в. С. 174.

¹³⁹ *Роман С. Н.* Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 16.

¹⁴⁰ В формулировании основных этапов орфического сюжета мы опираемся на данную работу: *Nasty O. P.* Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word. P. XIV.

¹⁴¹ *Фатеева А. С.* Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX — первой половины XX веков: дис. ... докт. филос. наук. М., 2016. С. 59.

мистического знания. Выделенный орфический сюжет объединяет несколько мифов, связанных с Орфеем: миф об Орфее и Эвридике и миф о растерзании Орфея вакханками. В поле нашего внимания не попадает миф о плавании Орфея с аргонавтами, не разрабатываемый в книге стихов. Таким образом, в сборнике с образом поэта (в широком смысле — творца) связаны мотивы музыки, заточения (цепей), восхождения и нисхождения, сна и смерти, жалости, сакрального знания.

В данном сборнике Поплавского интересует образ Орфея, сошедшего в Аид, а также его возвращение как преодоление границы между жизнью и смертью. Параллель между Христом и Орфеем была проведена уже гностиками и воспринята немецкими романтиками,¹⁴² поэтому ее актуализация в поэтике Поплавского вписана в контекст традиции. В книге стихов орфический сюжет перекликается с евангельским в мотивах нисхождения, смерти, сакрального знания, жалости. Объединяющим в «Автоматических стихах» становится аполлонический символ солнца, традиционно ассоциируемый с Христом и Орфеем¹⁴³. Именно это позволяет Л. В. Сыроватко сделать вывод о частотности в книге стихов «Страстного» сюжета о жертвенной гибели, вариантами которого предстают сюжеты о Христе, Орфее, Осирисе¹⁴⁴. Мы предполагаем, что, учитывая значимость образа Орфея как элемента автоописания для поэтов модернизма, нельзя трактовать его исключительно как одну из вариаций евангельского сюжета. Отметим, что акцентируется автором не жертвенная смерть поэта, а его нисхождение.

Мотив отрубленной головы встречается редко. Он представлен в стихотворении «Луны играла серенады...». В тексте на Орфея указывает смерть музыканта-луны: «И смолк стеклянный лунный клоун / <...> И голова

¹⁴²*Nasty O. P. Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word. P. 15.*

¹⁴³*Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999. С. 352.*

¹⁴⁴*Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского. С. 84–85.*

его скатилась» (I, 323). Возникновение мотива могло быть вызвано живописными ассоциациями: изображение отрубленной головы Орфея встречается в творчестве художников-символистов. Отметим картины Г. Моро «Фракиянка с головой и лирой Орфея» (1865 г.), Ж. Дельвиля «Смерть Орфея» (1893 г.), О. Редона «Орфей» (1903–1910 гг.), где голова Орфея, лежащая на лире, воплощает поэтическую гармонию, побеждающую смерть. Согласно мифу, голова Орфея после смерти пророчествовала и творила чудеса¹⁴⁵. В стихотворении Поплавского есть ряд отличий от традиционной трактовки мифа. Во-первых, луна убивает саму себя, но ее двойник продолжает жить (самоубийство в таком случае — попытка избавиться от своего альтер-эго). Разрушительное начало из внешнего к поэту мира (вакханки) перенесено во внутренний. Во-вторых, после смерти луна замолкает, лишается музыки. Из этого можно заключить, что самоубийство становится способом избавиться именно от «музыкальной» части себя, и в таком случае творческий дар понимается как бремя.

Рассмотрим образ Орфея в аду в более ранней лирике Поплавского на материале фрагмента стихотворения «Дождь» 1925–1929 гг. (сборник «Дирижабль неизвестного направления»):

Вокруг же нас, как в неземном саду,
Раскачивались лавры в круглых кадках,
И громко, но необъяснимо-сладко
Пел граммофон, как бы Орфей в аду.

«Мой бедный друг, живи на четверть жизни.
Достаточно и четверти надежд.
За преступленье — четверть укоризны
И четверть страха — пред закрытием вежд.

Я так хочу, я произвольно счастлив,
Я произвольно черный свет во мгле,
Отказываюсь от всякого участия,
Отказываюсь жить на сей земле». (I, 71)

¹⁴⁵ *Фатеева А. С.* Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX – первой половины XX веков: дис. ... докт. филос. наук. С. 73.

Мы предполагаем, что соотнесение граммофона с Орфеем в аду связано с пониманием граммофона как медиатора между прошлым (время певца) и настоящим (время слушателя), в данном случае — между адом и землей (или «неземным садом»). Более того, в литературе модерна граммофон часто ассоциируется со смертью (возможностью услышать голос уже мертвого человека и т. п.)¹⁴⁶. В данном случае интересно то, какие слова вложены в уста Орфея-граммофона: он постулирует отказ от жизни на земле, отказ от надежды, укоризны, страха («достаточно и четверти»). В таком подчеркнутом «отказе от участия» А. Д. Кругликова видит реализацию жизнотворческой установки поэта на «подпольность» и пассивное отношение к жизни¹⁴⁷. В дальнейшем в связи с мотивом сна мы увидим, что такой вывод справедлив и в контексте «Автоматических стихов».

Образ Орфея в аду встречается в «Автоматических стихах» уже вне параллели Орфей-граммофон, где он мог возникнуть ассоциативно в связи с мортальным значением граммофона. Внимание именно к катабасису — сошествию певца в Аид — может быть вызвано представлением о материальном мире как аде: «Я здесь в аду» (I, 338). В стихотворении «Не смотри в небеса...» подчеркнуто, что поэт принадлежит к двум мирам: «смотря в небеса», он отчуждается от людей: «Будешь жить среди живых / Как больной позабывший свой дом» (I, 379). Источник творческого дара — «священная отчизна», к которой «приложил персты» поэт, имеющий способности демиурга: он может вызывать к жизни «огромные звезды» (I, 379). Мы полагаем, что «неземная» природа творческого дара усиливает конфликт поэта с материальным миром. Поэтому, как и в «Дожде», в этом тексте звучат

¹⁴⁶ Ямпольский М. Б. Подземный патефон (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 // URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/podzemnyj-patefon.html> (Дата обращения 10. 05. 2024)

¹⁴⁷ Кругликова А. Д. Комплекс «подпольного человека» в поэтических текстах Бориса Поплавского // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. IV. С. 139.

слова о принятии смерти и отказе от творчества: «Ты же гибнуть привык / Образуешься и спой о другом» (I, 379).

С другой стороны, для поэта характерно понимание эмиграции как ада¹⁴⁸ или эсхатологического пространства¹⁴⁹. В таком случае образ Орфея в аду становится репрезентацией современного поэта-эмигранта, для которого невозможно возвращение на Родину, преодоление границы между смертью и жизнью. Л. Д. Бугаева указывает, что переходность состояния эмигранта вызвана сменой места, состояния, социальной позиции и одновременной утратой среды, языка и стремлением восполнить эту нехватку¹⁵⁰.

Обратимся к текстам, где орфические мотивы явлены имплицитно и возникают в связи с образом поэта: «Разорвите цепи...», «Отшельник пел под хлороформом...», «Быть совершенно понятным...», «Золотая рука часов...», «На железной цепи ходит солнце...», «С горячих рук...». Данные тексты были выделены по следующим признакам: наличие нескольких мотивов из «орфического» мотивного комплекса (мотивы музыки, жалости, заточения, восхождения или нисхождения, сна или смерти, сакрального знания) и наличие героя, соотносимого с поэтом (лирический субъект, бродяга, отшельник, философ, странник). Мотивы встречаются в разных сочетаниях, но особое значение имеет нисхождение (герой на дне, под водой, в подземелье).

В качестве примера приведем стихотворение «Отшельник пел...», где мотивный комплекс реализован достаточно полно:

Отшельник пел под хлороформом
Перед ним вращались стеклянные книги
Он был прикован золотой цепью
Ко дну вселенной
Было далеко от жизни
Но еще не совсем смерть —

¹⁴⁸Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского: дис. ... докт. филол. наук. Белград, 2021. С. 183.

¹⁴⁹Поплавский пишет: «Мы живем ныне уже не в истории, а в эсхатологии» (III, 119).

¹⁵⁰Бугаева Л. Д. Литература и rite de passage. С. 5.

Это было предчувствием страшного звука,
Полусон, сквозь который брезжит рассвет.
Холод, сонливость,
Передрасветная мука.
А на дне вселенной качались деревья
И дождь уходил
В бледно-сером пальто. (I, 328)

На связь отшельника с орфическим мифом указывает его положение на дне вселенной, а мотив заточения (золотые цепи) говорит о невозможности покинуть данное место. Дно вселенной, где качаются деревья и идет дождь, мы трактуем как земной мир в целом. Отшельник поет, находясь в полусне («под хлороформом»), в переходном состоянии, «далеком от жизни», но и не равном смерти. Это позволяет отшельнику приобщиться к знанию («стеклянные книги»), на сакральный характер которого указывает вращение. Вращение в книге стихов — способ перейти в мистическое состояние, воспринять прошлое и будущее («Подумайте о вращении...»)¹⁵¹. «Страшный звук», который ожидает отшельник, указывает на приближение Апокалипсиса. В дальнейшем мы увидим, что образ Орфея также погружен в эсхатологический контекст.

Далее мы приведем обобщенные замечания, сделанные на материале всех вышеуказанных стихотворений. В данном случае продуктивно именно совокупное рассмотрение текстов, где отдельные стихотворения позволяют прояснить разные грани значения мотивов. В выбранных текстах герой заключен в цепи, которые обозначают заточение человека на земле, пространстве статики и смерти¹⁵². Это соотносится с присущим орфическому вероучению представлением о теле как тюрьме, где заключена душа¹⁵³. Иногда творец находится в состоянии сна, понимаемого как пограничное состояние между жизнью и смертью (I, 328). Обретение мистического знания может быть

¹⁵¹ Д. В. Токарев связывает мотив вращения у Поплавского с оккультными практиками, измененным состоянием сознания // Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. С. 278.

¹⁵² Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007. С. 21–22.

¹⁵³ Бугаева Л. Д. Литература и rite de passage. С. 28.

даровано через «черную книгу» (I, 334), что актуализирует связь с оккультизмом. Сакральное знание и духовную свободу также дает музыка — например, игра на флейте (I, 315). Творец может вдыхать жизнь в неодушевленные материалы: «железо нежно дышит», «камень плачет навзрыд» (I, 327), ему доступны «иные миры и сны» (I, 336). Его музыка способна на краткий миг восстанавливать аполлоническую гармонию и даровать утешение: «И все вдали прикованные к цепи / Вдруг замолкали на одно мгновенье / И улыбались полузакрыв глаза» (I, 343). Его переполняет жалость к людям (I, 335). В орфическом сюжете смерть Эвридики рассматривается как осознание поэтом своей неудачи, и творчество становится попыткой вернуть утраченное единство¹⁵⁴. В единственном тексте, где встречается мотив восхождения, отшельник, покинув склеп, «живет на звезде зари» (I, 335). Здесь герой плачет не о возлюбленной, но о людях в целом: «Безутешно плачет о нас» (I, 335).

В стихотворении «Очень страшно все что очень тихо...» образ Христа возникает в контексте мотивного комплекса, связанного с Орфеем-поэтом (заточение, сакральное знание, нисхождение). Изображение Христа в подземном царстве указывает на библейский сюжет о сошествии Христа за душами ветхозаветных праведников. Согласно Поплавскому, гармония невозможна, пока в мире есть страдание. Поплавский пишет: «И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник, и конечно, ясно для меня, что Христос оставит свой рай и поселится навеки в аду, чтобы мочь вечно утешать этого грешника» (III, 71). Именно поэтому лирический субъект стихотворения отрекается от земной жизни: «Мы ненавидим красоту закатов / Мы лиц меловых не поднимаем <...> / Мы склоняемся ниц / Там на дне / На огромной цепи / Христос¹⁵⁵» (I, 341). В стихотворении «В кафе стучат шары...» из «Снежного

¹⁵⁴ *Yetter S.* The Orphic theme in the poetry of Boris Julianovic Poplavskij. Madison, 1992. P. 7.

¹⁵⁵ С. Н. Роман считает, что образ Христа, закованного в цепи в подземелье, намекает на образ Антихриста. Мы полагаем, что данное утверждение опровергается тем, что цепи —

часа» лирический субъект выбирает тот же образ действий: «Паду к земле быстрее всех и ниже / Всех обниму отверженных в аду» (I, 262). Важным здесь является добровольное нисхождение, движимое жалостью как творческой силой.

Выделенный мотивный комплекс наблюдается не только в «Автоматических стихах». В стихотворении «Был высокий огонь облаков...» из сборника «Снежный час» комплекс мотивов (сна, восхождения и нисхождения, заточения) реализован в несколько ином ключе. Герой-инок взбирается на небо, но голос останавливает его, требуя первоначального прохождения инициации через нисхождение, заключение в цепи и молчание: «Говорить не пытайся — молчи / <...> Сам железною цепью свяжись» (I, 266). На сближение инок с образом Христа указывает вид деятельности (дровосек) и бедность. Существенной характеристикой является немота героя, что делает невозможным реализацию его как поэта: в данном сборнике сакральное знание, дающее право пересечь границу между землей и небом, обретается через молчание и аскезу. Отметим, что в символистской традиции молчание понимается как способ проникнуть в сущность мира, приобретает мистическое значение¹⁵⁶.

В составе сборника выделяется условный цикл из трех стихотворений (одно из них представлено в двух вариантах), где Орфей назван эксплицитно: «Братья, братья, будем плакать вместе...», «Нежные весы...» (вариант — «Солнце светит, снег блестит...») и «Царь святых привидений и фей...». «В стихотворении «Братья, братья, будем плакать...» изображен мир в ожидании Апокалипсиса. Голос Орфея призывает людей «плакать вместе» и «друг друга целовать» (I, 380). Когда конец мира настанет, «растворится дивный голос» (I,

атрибут не только Христа, но и поэта, отшельника, странника (см. рассмотренные выше стихотворения) или человека вообще: «все вдали прикованные к цепи» (I, 343) // *Роман С. Н. Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук.* С. 13.

¹⁵⁶*Бугаева Л. Д.* Литература и rite de passage. С. 10–11.

380) Орфея. Он обращается к живущим на земле людям, которые являются тенью в загробном царстве: «Тени мы что улетят от света» (I, 380). Царством мертвых, как во многих стихотворениях, назван земной, материальный мир. Орфей призывает людей к единению и спокойному принятию смерти: «Братья, поцелуйтесь и умрите» (I, 380). Образ Орфея соположен с образом Христа: «Золото блестит в чертоге брачном / Но жених не выйдет — он уснул»¹⁵⁷. Именование Христа «женихом» актуализирует параллель с Орфеем: для Христа это метафорическое употребление, для Орфея — буквальное. Сон Христа здесь понимается как сон в ожидании Второго пришествия, о чем мы более подробно скажем в связи с мотивом сна. В отличие от стихотворения «Дождь», провозглашаемый отказ от жизни — уже не личная установка, но призыв к слушателям. Во всех анализируемых текстах цикла постоянный эпитет Орфея — *снежный*. Он указывает как на божественную чистоту (особенно в связи с солнцем), так и на зимнее состояние гибнущего мира (мотив снега мы проанализируем ниже в связи с пространством).

Рассмотрим стихотворения «Нежные весы...» и «Солнце светит, снег блестит...». Мы называем их вариантами одного текста, поскольку различия незначительны и касаются деления на стихи и выбора некоторых слов, отражающего творческие поиски автора. Замена «зимы *неземной*» на «*нездешней* зимы» может быть способом избежать паронимии, а «*мечтая*» вместо «*блистая*» — избеганием повтора («снег блестит не тая / <...> ходит фея / <...> блистая» (I, 381)). В первом тексте добавлены две строки: «Нежные весы / Снежные часы» (I, 381). Будучи включенными в книгу стихов, тексты все же являются равноправными вариантами, однако для удобства анализа мы возьмем текст «Нежные весы...» как более полный.

¹⁵⁷ «Тогда приходят к Нему ученики Иоанновы и говорят: почему мы и фарисеи постимся много, а Твои ученики не постятся? И сказал им Иисус: могут ли печалиться сыны чертога брачного, пока с ними жених?» // Матф. 9:14–15

Орфей зовет усталого человека, предлагая уйти в иные миры: «Усталый, приди ко мне / К снежным рукам прикоснись / Весы покажутся, весы золотые / Ты забудешь прошедшую жизнь / Ты как лед / Посветлеешь на солнце / Нездешней зимы» (I, 381). В этом стихотворении, как и в предыдущем, явлен только голос Орфея, но он сам далеко. Он призывает перейти в новую, светлую жизнь, приняв смерть как «счастье рока» (I, 381). Орфей появляется в окружении образов, имеющих эсхатологическое значение: весы и часы. Часы указывают на конец истории и времени. Весы в книге стихов связаны с Христом и Вторым пришествием (I, 360), в культуре являются частью изображения архангела Михаила во время Страшного суда. Однако в «Нежных весах» «покачнутся весы» заменено на «весы *покажутся*»: первое является автоцитатой из стихотворения «Улицы мокры...»: «Весы покачнутся — / Христос проснется» (I, 360). Выбор глагола «*покажутся*» задает более широкое ассоциативное поле: речь может идти о древнеегипетском суде мертвых. Отметим, что судья-Осирис появляется в сборнике в солярном контексте («Солнце Озирис» (I, 363)), как и Орфей. Образ певца приобретает иную грань — Орфей как божественный судья и проводник человека в иные миры.

В стихотворении «Царь святых привидений и фей...» певец назван царем видений и волшебства, но вокруг него «все молчит», а сам он «спит на солнце» (I, 381). «Золотую неподвижность», созерцательное и пассивное состояние поэта Поплавский в дневниках называет «второй степенью поэтического ощущения»¹⁵⁸. Сон певца здесь репрезентирует обретение некоего состояния высшей, неземной гармонии, молчание, необходимое для постижения сути бытия. Можно также сопоставить его со сном демиурга, из которого рождается мироздание.

¹⁵⁸Богословский А. Н. Откровения Бориса Поплавского: Дневники, стихи, письма // Наше наследие. 1996. № 37. С. 49.

Таким образом, Поплавский, находясь в русле символистской традиции, осмысляет роль поэта и поэзии через призму мифа об Орфее. Поэт создает авторский миф об Орфее в аду, где образ Эвридики и попытка ее вернуть уходит на второй план. Образ Орфея в аду выражает состояние поэта, заточенного в материальном мире. Другое его значение — проживание поэтом эмиграции. Неземная природа творческого дара усиливает конфликт между поэтом и земным миром. Однако творчество способно подарить гармонию, утешение, наделить демиургической силой. Орфей как воплощение поэта приобретает божественные качества, выступает в роли судьи человеческой души. Становясь проводником в иной мир, Орфей призывает людей к спокойному принятию смерти. Деятельность Орфея направлена не на спасение Эвридики, но на облегчение участи людей, что подтверждается параллелью Орфей—Христос. Роль поэта как медиатора подчеркивает сопряжение в его образе земного и трансцендентного начал.

1. 4. Мотив сна

Широкий интерес к сновидениям в литературе начала XX в. обусловлен культурным фоном эпохи. Важнейшее значение для данного периода имеет работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872 г.), где сновидение представляется как аполлоническое спасение в иллюзии. В 1900-е гг. появляются новые исследования психологии сна — в частности, интерпретация снов З. Фрейдом и теория К.-Г. Юнга о снах как о проявлении индивидуального и коллективного бессознательного. В 1920-е гг. сновидения привлекают внимание французских сюрреалистов. Медиумическое, гипнотическое состояние становится частью практики автоматического письма, высвобождающего в человеке бессознательное, предоставляя возможность для возникновения случайных образов. В теоретических статьях сюрреалистов «сюрреальное» понимается как синтез между грезой-сном

(«rêve»), иллюзией, случайностью и реальностью¹⁵⁹. На материале русской литературы 1920-х гг. О. Ю. Славина делает выводы о том, что основными темами снов становятся отмена иерархии, деструкция, стремление к пустоте. В некоторых произведениях во снах проявляется мистериальная модель (нисхождение как инициация и восхождение как приближение к истине)¹⁶⁰.

В культуре сосуществуют два основных представления: «жизнь есть сон»¹⁶¹ и «смерть есть сон»¹⁶². Б. А. Успенский называет сон «элементарным мистическим опытом» контакта с иной действительностью¹⁶³. В современной науке объектом исследования становится онейрическая поэтика, включающая не только сновидения, но и такие пограничные состояния, как видение, бред, гипноз и галлюцинация¹⁶⁴. Особое внимание в литературоведении уделяется реализации сновидческих мотивов в творчестве символистов (Блок, Сологуб, Брюсов)¹⁶⁵. Т. В. Цивьян анализирует категорию сна как часть картины мира в прозе Ремизова, который придавал снам большое значение, записывая и зарисовывая их. Для него сон становится способом преодоления границ «этого» и «иного» миров¹⁶⁶. О. Ю. Славина, развивая мысль Ю. М. Лотмана о сне как «семиотическом окне»¹⁶⁷, пишет, что сновидческий текст может

¹⁵⁹ Гальцова Е. Д. Сюрреальное, сюрреальность // Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 458.

¹⁶⁰ См. Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.

¹⁶¹ Данная формула, закрепившаяся благодаря пьесе П. Кальдерона, имеет истоки в философии Платона, буддизме, развивается и в XX в. в концепции Шопенгауэра.

¹⁶² «Ассоциация сна и смерти <...> представляет собой типологически обычное <...> явление» // Успенский Б. А. История и семиотика // Успенский Б. А. Избранные труды: В 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 23.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. С. 5.

¹⁶⁵ См. Байрамова (Самойлова) К. В. Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока: дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2003; Кузьмичева Н. В. Мотив сна в поэзии русских символистов: На материале поэзии Ф. Сологуба. Ярославль, 2005.

¹⁶⁶ Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 304.

¹⁶⁷ Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2000. С. 123–126.

являться метатекстом¹⁶⁸. Рассмотрение сновидческого текста как способа создания интертекстуальной связи характерно для монографии А. К. Жолковского «Блуждающие сны»¹⁶⁹. Отметим, что такой подход скорее ориентирован на прозаические тексты, чем на лирические, где трудно выделить сновидческий сюжет, а описания сновидений часто редуцированы до знаковых деталей.

В работах по поэтике Поплавского намечены два основных направления толкования мотива сна: сон как смерть¹⁷⁰ и сон как воплощение бессознательного, понимаемое в русле сюрреализма¹⁷¹. Мотив сна у Поплавского рассматривается в интертекстуальной связи с творчеством романтиков (Жуковского)¹⁷² и символистов (Блока)¹⁷³. Е. Менегальдо подчеркивает значение сна в творчестве Поплавского как способа познания иных миров; забвения, отказа от жизни; пути в иную жизнь, более свободную и радостную, в мир поэтических видений¹⁷⁴. Подробнее остановимся на статье А. Д. Кругликовой, поскольку она частично затрагивает интересующий нас сборник. Помимо вышеупомянутых граней мотива исследовательница рассматривает сон как атрибут бога-демиурга на материале стихотворения «Танец Индры». Опираясь на название, она интерпретирует лирический субъект стихотворения как индуистского бога Индру — бога, отчужденного от

¹⁶⁸См. *Славина О. Ю.* Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дис. ... канд. филол. наук.

¹⁶⁹*Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

¹⁷⁰Р. Компарелли выделяет следующие грани мотива: сон как 1) знание о смерти; 2) предвидение смерти; 3) зыбкость границ со смертью; 4) необратимый опыт; 5) смерть; 6) посмертие // *Компарелли Р.* Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 13.

¹⁷¹*Дмитрова А. В.* Черты поэтики сюрреализма в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1. С. 47.

¹⁷²*Савинская О. А.* Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 19.

¹⁷³*Загуменнов А. В., Маматов Г. М.* «Я не участвую, не существую в мире...»: диалог с символизмом и экзистенциализмом в стихотворении Бориса Поплавского «Снова в венке из воска» // Филология и человек. 2020. № 2. С. 108.

¹⁷⁴*Менегальдо Е.* Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. С. 114–119.

своего творения (поскольку он «иностранец»)¹⁷⁵. Мы не можем согласиться с данным выводом, потому что заглавие принадлежит не автору, а Татищеву, поместившему текст в сборник «Дирижабль неизвестного направления». В «Автоматических стихах» текст назван по первой строке «В полдневном небе золото горело...» и не содержит упоминаний Индры. Мы считаем, что «иностранец» — автоописание лирического субъекта, чуждого миру¹⁷⁶. Однако вывод о связи божественного со сном представляется справедливым для других стихотворений. Автор статьи также отмечает реализацию в лирике стратегии ухода лирического субъекта от жизни, на что указывают императивы со значением застывания, отхода ко сну¹⁷⁷.

Мотив сна-смерти, характерный для лирики Поплавского, частотен и в «Автоматических стихах». Однако смерть означает не только прекращение жизни, но и приближение к иным мирам: «Навсегда уснуть <...> / Навсегда улыбаясь / <...> Рукой касаясь / Звезд...» (I, 359). Сон может служить предзнаменованием смерти (I, 351), сон-смерть защищает человека от мира, полного врагов (I, 351). Такой сон описан как способ прекращения земного страдания, умерший назван *чистым* (I, 351) и *прекрасным* (I, 359). Сон также может быть частью цикла смерти и возрождения: человек умирает, засыпая, и просыпается «на высоком месте» (I, 325). В таком случае эксплицируется переход в новое, более высокое, состояние при помощи сна.

В сборнике представлена концепция «жизнь есть сон»: «Умрем — проснемся / Забудем жизнь» (I, 358). Следовательно, явь — иная, пока не доступная жизнь: «Уж скоро хотя и не скоро / Увидимся мы наяву» (I, 389). В таком контексте вся земная жизнь становится переходным этапом на пути к трансцендентной действительности. Такое понимание сна свидетельствует в

¹⁷⁵ Кругликова А. Д. Сон в поэтической системе Б. Поплавского // Уваровские чтения: Материалы научной конференции. Муром, 2006. С. 391.

¹⁷⁶ В сборнике есть и другие примеры: «Так холодно в костюме иностранца» (I, 374); «Белый цветок иностранства / Кто-то уронит в болото» (I, 371).

¹⁷⁷ Кругликова А. Д. Сон в поэтической системе Б. Поплавского. С. 395.

том числе о влиянии буддистских идей на поэтику автора. Дневники Поплавского подтверждают знакомство с буддистским мировоззрением: он читает о буддизме (III, 203), практикует медитацию (III, 375), использует буддистскую терминологию (III, 471). Отношение поэта к данному учению двойственно: он видит его недостаток в непротиворечивости (антимзыкальности) (III, 305), в то же время буддистская отстраненность может быть способом спастись от страданий (III, 442). Понимание жизни как страдания и сна как способа его преодолеть ярко выражены в сборнике, где «спящим спокойно» (I, 373) и радостно: «Они улыбались, они от судьбы отдыхали» (I, 369).

Особый интерес представляет мотив сна со значением грезы/видения, а также тексты, где формируется представление об онейрической сфере. Сновидениями названы воображаемые, поэтические миры: в книгах открываются «иные миры и сны» (I, 336). Онейрическое состояние делает человека более восприимчивым для поэзии или является непосредственной частью творческого процесса: погружение в сон необходимо, чтобы лирический субъект услышал голос жалости (I, 348). Поэт засыпает во время написания текста, сон, явь и поэтическое пространство сливаются в одно: «И море превращалось в сон о море» (I, 353). В разговорах, записанных Татищевым, Поплавский подчеркивал, что поэт погружается в сновидческое состояние: «Ничего живого нельзя написать, если сперва не увидеть этого во сне» (III, 494). Согласно Ю. М. Лотману, до развития языка сон имел значение предсказания, сакрального послания от таинственного отправителя, впоследствии же сон приобретает иную направленность как «путь внутрь самого себя», способ познания «таинственного пространства» в себе¹⁷⁸. Сон для Поплавского также является способом углубления в себя (III, 435). Однако сон, по мнению Поплавского, надындивидуален: «Во сне мое “я” уничтожается, и это и есть начало вхождения в настоящую жизнь» (III, 494) и

¹⁷⁸Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно. С. 125.

предполагает размывание границ между «я» и «не-я», приобщение к единству мира. Пробуждение же сравнивается с «выделением из неразличного единства» (III, 285).

Онейрическое состояние как способ познания себя и мира раскрывается в стихотворении «Перепробуйте все комбинации...»:

Перепробуйте все комбинации
Побудьте во всех соединеньях
Поцелуйте женщин всех наций
Научитесь пению
Или возвратитесь в отдаление
Тогда вы поймете что в малом
Что приснилось вам на рассвете
Было всё что есть во вселенной
И то что снилось вселенной
И еще многое абсолютно непонятное
Относящееся к грядущим дням (I, 327)

Здесь сновидение — особое измерение, микромир, выступающий моделью макромира. Человек во сне получает возможность увидеть «все что есть во вселенной». Вселенная тоже видит сны — поэтому весь мир может быть сном, в который погружены люди («то что снилось вселенной»). В данном стихотворении сон открывает будущее («относящееся к грядущим дням»), в стихотворении «Сон анемоны...» он позволяет человеку увидеть прошлое: «Быть может то прошлые жизни / Спали и видели мы эти жизни в себе» (I, 373). Временные границы сняты, все отрезки времени в сновидческом пространстве существуют одновременно. Онейрическое измерение понимается как существующее параллельно с действительностью: «Сплю на рельсах курьерского поезда / Но в другом измерении / Поезд пройдет во сне» (I, 329).

Раскрывая тезис А. Д. Кругликовой о сне как атрибуте бога-демиурга в данном сборнике, обратимся к стихотворениям «Улицы зажгли свои огни...» и «Улицы мокры, огни зажглись в тумане...». В них возникает образ Христа, спящего в подземелье с весами или трубой в руках. Пребывание Христа во сне связано с состоянием мира в ожидании Страшного суда, ожидаемое

пробуждение — со Вторым пришествием. В драматической миниатюре «Голос в страшном отдалении...» спит умирающий и возрождающийся египетский бог-судья мертвых Осирис¹⁷⁹ (I, 363). Выбор фигуры бога загробного мира среди египетской мифологии указывает на эсхатологичность художественного мира, также возникают ассоциации со Страшным судом. Сон как атрибут божественного связан с мифологемой смерти и воскрешения, является этапом, маркирующим переход в качественное иное состояние мира или человека.

В стихотворении «Фиалки играли в подвале...» «Душа мироздания» пытается попасть в «прекрасное здание», обращается к «холодному и мертвому» Богу-отцу, и, ничего не добившись, засыпает (I, 332). Отметим реализацию в тексте символистского мифа о Мировой душе, которая, самоутверждаясь, отпала от Бога, что привело к разъединению всего мира и погружению его в хаос. Воссоединение Мировой души с божественным началом, как пишет В. С. Соловьев, происходит в человечестве¹⁸⁰. В тексте сборника этого не случается: Мировая душа и Бог погружаются в сон, отрешаясь от мира. Падшая Мировая душа заключена во враждебном материальном мире, где ее «толкает пьяной ногой» «вернувшийся с бала» (I, 332). Мировая душа у Поплавского не может найти путь и к людям: в тексте «За стеной играли флейты — там учились...» люди спят, не замечая ее. Такой сон — характеристика земного мира, неготового к восприятию божественного. И. П. Смирнов пишет, что в художественном мире символистов искомое недостижимо или невыразимо, а путь к нему «заблокирован негируемым медиатором»¹⁸¹, следствием чего является невозможность (провал) медиации. В «Автоматических стихах» Мировая душа не приобретает негативных

¹⁷⁹Редер Д. Г. Осирис // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990. С. 411.

¹⁸⁰Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика. М., 1989. С. 139.

¹⁸¹Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 141.

характеристик, поэтому нельзя говорить, что она отрицается как медиатор: отрицается скорее замкнутый, «глухой» мир.

Миф о падшей Мировой душе опирается на гностические учения о возникновении материального мира в результате отпадения одного из эонов (Софии) от божественной полноты¹⁸². На влияние гностицизма на творчество и мировоззрение эмигранта указывает Е. Менегальдо¹⁸³, дневники поэта говорят о владении терминологией данного учения (III, 237; 307). Широта знаний поэта об оккультизме, эзотеризме и различных религиях биографически обусловлена: его мать была антропософкой и родственницей Е. П. Блаватской, основательницы Теософского общества. С юности Поплавский читал труды Штейнера, основоположника антропософии, и Кришнамурти, духовного учителя, чьи взгляды формировались в русле теософии¹⁸⁴. Поплавский не мог быть знаком с оригинальными гностическими текстами в силу их недоступности. Д. В. Токарев отмечает, что источником знаний Поплавского о гностических учениях могла служить книга Эжена де Фе «Гностики и гностицизм» (1925 г.), которую поэт мог читать в библиотеке Сент-Женевьев в Париже¹⁸⁵. Е. Менегальдо пишет, что отдельные гностические идеи были распространены среди творческой интеллигенции в начале XX в., связывая это с именами Мережковского, Розанова, Бердяева¹⁸⁶. Она подчеркивает, что для представителей молодой эмигрантской литературы, особенно для Поплавского¹⁸⁷, важное значение имели труды Маркиона¹⁸⁸,

¹⁸²Торчинов Е. А. Гнозис и гностицизм // Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб., 1998. С. 5.

¹⁸³Менегальдо Е. Гностические искушения // Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. С. 240–249.

¹⁸⁴Менегальдо Е. Линия жизни. Биографический очерк // Поплавский Б. Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996. С. 27–33.

¹⁸⁵Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. С. 227.

¹⁸⁶Menegaldo H. Boris Poplavski, ou la tendance gnostique // Slavica Occitania. 2003. № 16. P. 365–370.

¹⁸⁷Там же. С. 373–380.

¹⁸⁸Принадлежность Маркиона, христианского богослова II в., к гностицизму остается спорной. Г. Йонас называет его «христианским» гностиком». В отличие от гностиков, для спасения, по Маркиону, достаточно веры, а не знания (гнозиса). С гностицизмом его

влияние которого на русскую культуру отмечает Бердяев¹⁸⁹. Нельзя говорить о гностицизме как об отдельном догматически закреплённом учении, поскольку каждая гностическая школа создает свои версии мифов, сохраняя, однако, некоторые общие основания. В критических статьях и дневниках Поплавского мы встречаем отголоски идеи Маркиона о дуализме Бога¹⁹⁰. Сюжет о падшей Мировой душе, в свою очередь, соотносится с валентинианским вариантом гностицизма¹⁹¹. Значительный вклад в освоение гностических идей русской культурой начала XX в. внес В. С. Соловьев, который изучал гностиков академически. Данные опыты легли в основу его представления о Софии, воспринятого младшими символистами, также повлиявшего и на Поплавского¹⁹². Падение Мировой души — важный мотив для поэзии Блока, в «Незнакомке» (1906 г.) и «Песне судьбы» (1919 г.) в мотиве плененной и падшей героини прослеживается влияние гностического мифа¹⁹³.

Источником распространённого в сборнике мотива сонливости как состояния мира также служат гностические учения. Гностики понимают материальный мир как сон или царство смерти¹⁹⁴, однако иллюзорность мира-

сближает представление о дуализме Бога: справедливый Бог (Ветхого Завета) и милосердный Бог (Евангелия) для него — разные сущности. См. об этом: *Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия)*. С. 145–154.

¹⁸⁹ «Русским свойствен своеобразный маркионизм. Творец этого мира не может быть добрым, потому что мир полон страданий, страданий невинных. Для Достоевского вопрос этот решается свободой как основой мира и Христом, т. е. принятием на себя страданий мира самим Богом» (*Бердяев Н. А. Русская идея*. СПб., 2008. С. 113) Ср. высказывание Поплавского о том, что, если в аду останется хотя бы один грешник, Христос будет вечно его утешать (III, 71).

¹⁹⁰ «Но где новое восхищение, Иисус Неизвестный? Не в грозном Боге он. Бог этот далек слишком и не способен возбудить любовь, ибо “вполне благополучен”, а на земле, в сораспятии Христа, в нищете Господней» (III, 71); «Христос плакал, он плакал от стыда за Творение, за Бога, который <...>, закрыв глаза на муки, сказал: “Да будет свет”, — свет отделился от тьмы, разрушив первичное спокойное небытие» (III, 345).

¹⁹¹ *Магомедова Д. М.* Блок и гностики. С. 70.

¹⁹² Там же. С. 74–75.

¹⁹³ *Магомедова Д. М.* Блок и гностики // *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. С. 77.

¹⁹⁴ Н. С. Мильковича и Г. М. Маматова также полагают, что земной мир в лирике Поплавского ассоциируется с царством мертвых. См. *Милькович Н. С., Маматов Г. М.* К вопросу о мотиве творческого экстаза и его связи с музыкой в «Автоматических стихах» Бориса Поплавского. С. 215.

сна утешительна, ведь она означает, что человек не может контролировать или исправить мир. Люди «спят» в мире, пробуждением для них будет осознание ложности мира и противостояние его чарам¹⁹⁵. Обратимся к «Евангелию истины», написанному в первой половине II в. самим Валентином, основателем одной из гностических школ, или его последователями¹⁹⁶. В нем сказано, что в начале мира, для людей, не знающих истинного Отца, «был страх и возмущение, и непостоянство, и двоедушие, и разделение, было много суетности, действовавшей в них, и пустых безумств, как будто они погружаются в сон и находят себя в тревожных снах»¹⁹⁷. Обретение знания передано метафорой выхода из сна: «Но тогда, когда они просыпаются, те, кто проходит через все это, они не видят ничего, те, кто был во всех этих тревогах, ибо это было ничто. Итак, это образ отбросивших от себя неведение, как сон, не считая, что это нечто, и не считая его дела делами постоянными, но оставляя их, как сон в ночи, знание Отца — его они считают светом. Таково то, что каждый делал во сне, когда был незнающим, и таково то, что он узнает, как будто очнувшись. Хорошо человеку, который возвратится и пробудится, и блажен открывший глаза слепым»¹⁹⁸.

В дневнике под заглавием «Страшное место» (1932 г.) Поплавский записывает свое понимание ветхозаветного мифа о грехопадении. Согласно ему, человек был создан как жена Бога, однако Бог отделился от нее, дав ей свободную волю, чтобы она сама определила свое отношение к Богу. Люцифер научил ее изменять Богу: «слабость воли и обман победили» (III, 321), ее сковала сонливость — так начался «сон мира» и появилась «падшая природа» (III, 321). В романе «Домой с небес» (1935 г.) автор пишет, что мир возник из сна Бога, что объясняет и отчужденность Бога от своего творения: «Мир должен быть сном Бога, раскрывшимся, расцветшим именно в момент, когда

¹⁹⁵ *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия). С. 84–85.

¹⁹⁶ *Там же.* С. 56.

¹⁹⁷ Евангелие Истины: двенадцать переводов христианских гностических писаний. Ростов-на-Дону, 2008. С. 101.

¹⁹⁸ *Там же.*

воображение перестало Ему подчиняться и Он заснул сном мира, потеряв власть» (II, 235). Для книги стихов характерно гностическое понимание мира как ошибочного, полного страданий, неисправимого: «Усни, не бойся / Забудь всё это / Не в нашей мочи / Ему помочь / Рассеять ночи / Мы сами — ночь» (I, 403). Гностическое звучание усиливается в стихотворениях «Все спокойно раннею весною...» и «Флаги спускаются» «Снежного часа», где ложны не только страдания, но и счастье и любовь¹⁹⁹. Подчеркивается неправильность мира и жизни человека в нем: «Болезнию, которую я болен, / Был болен мир от первых дней греха» (I, 248).

В «Автоматических стихах» спят не только люди, весь мир имеет онейрическую природу: сборник открывается строками «Сонливость / Путешественник спускается к центру земли» (I, 315). В сон погружены года и сутки, само время, небесные светила, растения и животные, вся неживая природа (море, туман, снег, песок, облака, камни) — засыпающий мир назван «царством теней» (I, 375). Границы между сном и явью часто неразличимы: «Было ли это / Или приснилось / Не знаю / Проснусь — не вспомню» (I, 344). Сон — способ уйти от мира, отвергнуть его: «В свежесть подушек ушел отрицатель суровый» (I, 374), в сборнике частотны императивы со значением призыва ко сну: «Ложись, усни, забудь свои заботы <...> / Ляг, отдохни, за вечность ты устал» (I, 374). Дневники поэта показывают личную психологическую мотивировку такого образа действий: «Сон и бессознательность — единственное утешение» (III, 431). Помимо этого, сознательный уход в сон является следствием эмигрантской установки на «подпольность»²⁰⁰.

Выше мы упоминали, что для Поплавского состояние поэта — гипнотическое, пассивное, в поэзии, как и во сне, есть предвестия грядущего

¹⁹⁹«Спи, душа, Тебе приснилось счастье, / Страшно жить проснувшись от снов» (I, 274); «Спи. Усни. Любовь нам только снится» (I, 285).

²⁰⁰Кругликова А. Д. Комплекс «подпольного человека» в поэтических текстах Бориса Поплавского. С. 138.

(III, 425). Однако поэзия также названа пробуждением: «Пиши <...> скачками пробуждения» (III, 380). Рассуждая о роли поэта, он сравнивает его с человеком, который будит спящих пассажиров поезда, рассказывая им, что поезд скоро разобьется (III, 499). Пробуждение поэта — возможность увидеть то, что скрыто за гранью иллюзии-сна мира.

В противовес часто встречающемуся в научных работах мнению, мы считаем, что роль сна в лирике Поплавского не сводима к влиянию сюрреализма: несомненно, Поплавский был хорошо знаком с современными течениями французской литературы (III, 66; 110). Однако традиция медиумического и визионерского письма возникает задолго до сюрреалистов и не может быть «закреплена» за ними²⁰¹. Стремление к идеалу, находящемуся вне земной действительности, в том мире, куда можно попасть в онейрическом состоянии, характерно для творчества романтиков и символистов.

Таким образом, в сборнике «Автоматические стихи» мы выделяем следующие значения мотива сна: сон как смерть (уход к иным мирам или переходный этап в цикле смерти и возрождения); сновидческое состояние как часть творческого процесса; сон как приобщение к онейрическому измерению, содержащему сведения о прошлом и будущем, объединяющему весь мир; сон как способ укрыться от земных страданий; сон как состояние материального мира и людей. Источником онейрических мотивов в творчестве Поплавского становятся буддистские, гностические учения, а также романтическая, символистская и сюрреалистическая литература.

²⁰¹Н. С. Милькович также утверждает, что в творчестве поэта интерес к сновидческой теме появляется еще до манифеста сюрреализма в 1924 г. // Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского: дис. ... докт. филол. наук. Белград, 2021. С. 43.

Глава 2. Особенности композиции книги стихов

2. 1. Субъектная организация сборника

Н. А. Бердяев в статье «По поводу “Дневников” Поплавского» (1939 г.) поднимает проблему имперсонализма, видя в нем «главный дефект мироощущения» поэта²⁰². Данная оценочная характеристика обусловлена взглядами самого философа, но для нас важно то, что с этой публикации начинается изучение роли личности в творчестве Поплавского. Исследователи придерживаются различных точек зрения: А. Д. Кругликова полагает, что имперсонализм характерен не только для Поплавского, но и для молодого поколения эмигрантов в целом, и приводит примеры равноценности «я» и «мы» в лирике поэта²⁰³. М. Ю. Галкина утверждает, что личность в творчестве писателя не уничтожается, но абсолютизируется²⁰⁴, Н. С. Милькович называет субъективность важнейшим свойством поэтики эмигранта²⁰⁵. В данных работах выводы делаются не на интересующем нас материале, что обуславливает необходимость дальнейшей их конкретизации.

«Автоматические стихи» привлекают внимание частотностью использования лирического «мы» (в противовес «я»). Это отличает сборник, например, от более раннего «Дирижабля неизвестного направления» (1925–1929 гг.), где лирическое «я» выражено ярко. В то же время справедливо замечание о том, что даже в ранний «футуристический» период Поплавского «я» в его поэзии не приобретает такого же значения, как у Маяковского, напротив, лирический субъект Поплавского — пассивный наблюдатель²⁰⁶.

²⁰²Бердяев Н. А. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 154.

²⁰³Кругликова А. Д. Поиск лирического героя в поэзии «русского Монпарнаса» // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. 2008. Вып. V. С. 67–76.

²⁰⁴Галкина М. Ю. Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 7.

²⁰⁵Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского. С. 60.

²⁰⁶Сироткин Н. С. Б. Поплавский и В. Маяковский: об одной литературной параллели // URL: https://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_poplavskij.htm (Дата обращения 10. 04. 2024)

Динамику проблемы личности в мировоззрении поэта демонстрируют две дневниковые записи: «Стать поэтом субъективного» в 1921 г. (III, 574); «Снял все-таки этот “субъективный” куст со стола» (III, 450) в 1935 г. Это подтверждает напряженность между персоналистскими и имперсоналистскими взглядами автора. Субъективность понимается писателем как один из эстетических ориентиров молодой литературы (III, 130), при этом он предостерегает от чрезмерности, которая ведет к полной непонятности текста (III, 410). Установка на мемуаристику и «документальность» в понимании Адамовича в эмигрантской прозе соотносится с субъективностью лирики. Поплавский противопоставляет индивидуализм субъективизму: первый подразумевает активное конструирование индивидуальности, а второй — пассивное фиксирование уже существующей. Субъективное, понимаемое таким образом, становится всеобщим, ведь в каждой частной жизни есть «общие вечные вещи» (III, 413). Поплавский отмечает, что поэт может описать только самого себя: «“Я сам” — единственная тема стихов» (III, 125). В дневниках поэт развивает эту мысль, подчеркивая, что нет ничего «абсолютно индивидуального» (III, 412), потому что любая индивидуальность является частью общего («духовной музыки»).

Поплавский отрицает понятие «абсолютной личности», потому что даже в одиночестве человек сохраняет воспоминания о других людях или разговаривает с воображаемыми собеседниками (III, 122). Большое значение поэт придает дружбе, отмечая, что только в кругу близких личность раскрывается полностью (III, 122). Такое представление характерно для «незамеченного поколения»: как отмечает И. Э. Каспэ, литераторы используют фразеологию «братства», «товарищества», выражая стремление к союзу с единомышленниками, в эссеистике появляется «эмигрантское мы», литература

понимается как способ поделиться опытом, который может разделить каждый²⁰⁷.

Отношения человека с Богом Поплавский трактует как личные, говоря о своем «романе с Богом»²⁰⁸. В центре концепции музыки, рассмотренной выше, также находятся отношения личности и абсолюта. Подытоживая размышления Поплавского, Татищев в 1965 г. заключает, что для поэта личность — река, которая вливается в космический Океан, при этом иного нет пути достижения единства, кроме субъективности²⁰⁹. М. Ю. Галкина полагает, что это суждение отражает взгляды Татищева, а не Поплавского, аргументируя это противопоставлением Аполлона Безобразова, воплощающего имперсонализм, и персоналиста-Олега в романе «Домой с небес»²¹⁰. Исследовательница отмечает, что примирение этих двух систем для Поплавского невозможно. Последнюю, написанную за несколько дней до смерти статью «О субстанциональности личности» (1935 г.) он заканчивает словами «тонкий слой индивидуален в человеке, <...> лишь личная дружеская жизнь. Рай и Царство друзей» (III, 454). Мы полагаем, что Поплавский прежде всего «поэт субъективного», но интерес к имперсоналистским философским и религиозным системам отражен в его поэтике, в том числе в «Автоматических стихах». Личность в понимании поэта лишена целостности и четких границ: «Я пишу для себя, но где я кончаюсь и кто я. Границы мои неопределенны <...> я встречаю себя по частям, мои руки, мои глаза, мой голос у священников,

²⁰⁷ Каспэ И. М. Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 191.

²⁰⁸ Варшавский В. С. О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 39.

²⁰⁹ Татищев Н. Д. Борис Поплавский — поэт самопознания // Там же. С. 121.

²¹⁰ Галкина М. Ю. К вопросу об имперсонализме Бориса Поплавского // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 159–171.

боксеров, аскетов»²¹¹. Видение себя в другом отразится в поэтике сборника, где лирический субъект может наблюдать и описывать себя со стороны.

При анализе книги стихов вслед за С. Н. Бройтманом лирический субъект понимается как «носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»²¹². Обратимся также к работе Ю. И. Левина, который предлагает следующую классификацию компонентов внутритекстовой коммуникативной структуры: 1-ое лицо: а) *собственное* — может быть отождествлено с реальным автором или небольшой группой людей, в которую он входит; б) *чужое* — невозможно сопоставление с реальным автором; в) *обобщенное* — «мы» как человечество, большая группа людей. 2-ое лицо: а) *собственное* — может быть отождествлено с реальным адресатом (единичным или коллективным); б) *несобственное* — конкретный адресат, который не может воспринять обращение (риторическое обращение) в) *обобщенное* — «ты» или «вы» как человечество, некая категория людей; г) *автокоммуникативное* — «ты» равно «я»²¹³.

В «Автоматических стихах» лирическое «мы» редко получает какие-то описательные характеристики, его наличие может быть единственным маркером присутствия говорящего в описываемом мире. Лирическое «мы» — пассивные наблюдатели, например, в стихотворении «Птицы-анемоны появлялись...» «мы» встречается единожды в 13 строке, до этого субъект представляется обобщенным, невыраженным. Наблюдение для Поплавского — творческое состояние, что позволяет говорить о «мы» как о творческом сознании. Стихотворения с невыраженным субъектом приобретают

²¹¹ Поплавский Б. Ю. Дневник 1927 года (Публ. — Е. Менегальдо) // Новый журнал. 2011. № 263 // URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2011/263/dnevnik-1927-goda.html> (Дата обращения: 10. 04. 2024)

²¹² Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 112–113.

²¹³ Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–482.

описательный характер: «Слишком рано на яркие звезды / Горы смотрят и гаснут готовясь к отъезду / Возвращаются звезды в тела» (I, 386). Это не исключает субъективность, но не позволяет определить положение «я» в художественном мире, не актуален оказывается и критерий реальности / ирреальности.

Выделяются следующие действия лирического субъекта в мн. ч. («мы»): засыпание, отрицание мира, умирание, окаменение, забвение (себя или мира). Проблемным представляется определение «мы» как *собственного* (узкий круг людей) или *обобщенного* (человечество). Хотя Н. С. Милькович полагает, что в поэзии Поплавского «эмигрантское мы» встречается редко²¹⁴, мы согласны с точкой зрения А. Д. Кругликовой, которая называет такой лирический субъект «соборным “мы” избранных»²¹⁵. Для подтверждения нашей позиции приведем отрывок стихотворения «Луны и солнца звуки золотые...»:

Не надо ждать, не надо нас читать
Мы только трупы ирреальной бури
Утопленники голубых ветвей
Пусть нас назад течение унесет (I, 389)

Лирическому субъекту присущи черты, характерные для эмигрантского автоописания: понимание произошедших исторических событий как катастрофы («ирреальная буря»), установка на «незамеченность» («не надо нас читать»), отказ от участия в жизни («пусть нас назад течение унесет»), причастность к мистической сфере.

Состояние «мы» может быть и активным творческим познанием мира: «Мы открыли бы страшные тайны / Мы простерли бы души к звукам» (I, 355). Использование «мы» позволяет осмыслить личный или групповой опыт как общечеловеческий, сохраняется возможность трактовки положения такого субъекта как экзистенциальной «заброшенности».

²¹⁴Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского. С. 43.

²¹⁵Кругликова А. Д. Поиск лирического героя в поэзии «русского Монпарнаса». С. 67–76.

Понимание «мы» как эмигрантского подкрепляется тем, что лирическому «я» свойственны те же состояния: засыпать, писать, постигать сферу мистического, забывать, каменеть, падать, умирать. В автоописании «я» отмечается установка на «непонятность» и удаление от мира:

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 (I, 323)²¹⁶

«Я» описывается в пограничных состояниях — между сном и явью, между земным и иным миром, в момент «иллюминации»²¹⁷: «Я сегодня спустился к черным / Безмятежным краям пустынь» (I, 321). Разочарование в жизни ведет лирический субъект к желанию покинуть мир (I, 374). Субъективность заключается в том, что описываемое может быть сном или отражением внутреннего мира лирического «я». В стихотворении «Быть совершенно понятным...» внутренний мир субъекта как бы воплощается в реальности, создавая целый пейзаж: «дикие звезды и цветочные лужайки», «невидимые колокола», «баснословный город» (I, 334).

В сборнике присутствуют выделенные Ю. И. Левиным способы выражения адресата с присущим им значением (*собственное* к близкому собеседнику, *обобщенное* к людям в целом или к подчеркнуто чужим). Обратим внимание на *автокоммуникативное* 2-ое лицо: в таких текстах звучат призывы ко сну и молчанию, отказу от жизни или, напротив, к продолжению творчества²¹⁸. В сборнике присутствует то, что С. Н. Бройтман называет

²¹⁶Здесь отмечается переключка с диалогом Фауста и Мефистофеля из «Фауста» Гете: «Я часть той силы, что вечно хочет зла...» // Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского. С. 64.

²¹⁷ *Иллюминацией* Поплавский называет измененное состояние сознания, связанное с мистическим откровением (III, 332; 356)

²¹⁸ «Ты труженик, ты плакал, ты сиял / Обманут ты и ты лишен награды / <...> Ляг, отдохни, за вечность ты устал» (I, 374); «Боль, усталость сердца, писем скуку / Ты уже постиг / Что

косвенным лирическим высказыванием, где субъект речи смотрит на себя со стороны как на «другого» («ты», «он»); состояние, отделенное от носителя; обобщенно-неопределенного субъекта, выраженного инфинитивом или наречием²¹⁹. Например: «В свежесть подушек ушел отрицатель суровый» (I, 374). Соединение автокоммуникативного 2-го лица с 3-им лицом указывает на возможность видеть себя через другого. Встречаются как «отдаление» (от 2-го лица к 3-ему): «Забываешь, ты спишь <...> / Иностранец на землю ложится <...> / Он не помнит уже о жизни / Спит глубоко в дожде холодном» (I, 349); так и «приближение» (от 3-го к 2-ому): «Так голодный смотрит на небо <...> / Забывая искать ночлег / Успокойся, лишенный печали» (I, 334). Такой способ лирического высказывания предполагает разную степень проницаемости внутреннего мира субъекта. Возможность «я» проецировать себя на бродягу, нищего, незнакомца Н. С. Милькович связывает с потерей идентичности лирического субъекта²²⁰. Нам представляется, что речь идет не столько о потере личности, сколько о попытке совместить объективность с субъективностью, найти общее в частном.

В качестве адресата стихов может выступать женский образ (редкий в сборнике): лирический субъект обращается к Светлане (что отсылает к одноименной балладе Жуковского)²²¹, но «она не услышит / Она в Раю» (I, 340). В стихотворении «Небо было привиденьем...» ролевой лирический субъект выступает от женского лица в контексте характерного для лирического «я» мотива сна: «Я видела снег во сне» (I, 358). В данном случае «я» стихотворения — душа, заключенная в материальном мире. Речь может идти как о душе лирического субъекта, так и о мировой душе.

ж, умри, забудь дела и горе» (I, 396); «Не мучайся, читай в пыли газеты / <...> Живи в слезах» (I, 384)

²¹⁹Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 28.

²²⁰Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского. С. 59.

²²¹О переключках с творчеством Жуковского у Поплавского см.: Савинская О. А. Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук.

Среди персонажей художественного мира сборника можно выделить группы образов, связанных с определенными мотивами:

1. Мотив пути — путник («Камень шепнув погрузился...»), путешественник («Сонливость...»), бродяга («На аэродроме побит рекорд...»), странник («Электричество горит...»);
2. Уединения — отшельник («Отшельник пел...»), пустынный («Не плачь, пустынный...»), иностранец («Кто помнит сердечный припадок...»);
3. Творчества — музыкант («С горячих рук...»), поэт («Высоко над жизнь поэта...»);
4. Сакрального — священник («Было страшно тихо...»), вращающийся («Подумайте о вращении...»), неустрашимый («Невозвратимый...»), познавший страх («Были веки железных лиц...»), лишенный времени («Тот кто лишается времени...»).

Мы включаем сюда именно человеческие образы, с которыми может соотноситься лирический субъект, а не всех одушевленных персонажей, населяющих художественный мир. Выделенные группы образов актуализируют основные способы взаимодействия человека и мира: человек находится в пути (поиск мистического знания, метафора жизни как пути); отдален от мира (как по своей воле в качестве отшельника, так и в силу обстоятельств как иностранец); творит; взаимодействует с сферой сакрального. Группы выделены условно, поскольку мотивы могут пересекаться: иностранца и путешественника объединяет бездомность, отсутствие закреплённости за каким-либо местом в пространстве. Мотив мистического знания связан с образами отшельника, священника, творца, путника и «вращающегося» (который во вращении видит прошлое и будущее).

Некоторые персонажи названы именами собственными: среди них мы выделим те, которые могут становиться ипостасями лирического «я», а именно Рембо и Гамлета. Диалог с Рембо, в который вступает лирический субъект стихотворения «Скольженье белых дней...» продолжает серию обращений к

французскому поэту (стихотворение «Артуру Рембо» из «Флагов»). Как отмечает Р. Компарелли, Рембо для Поплавского воплощает образ поэта, на который он проецирует свою судьбу²²². Образ Гамлета в «Автоматических стихах» также восходит к «Флагам» («Гамлет», «Детство Гамлета», «Жалость к Европе»), где персонаж сближается с лирическим субъектом в мучительных поисках места в мире, желании отказаться от жизни, рефлексии о судьбе человечества²²³. В «Автоматических стихах» данные образы упоминаются, но не раскрываются подробно, они становятся знаками, указывающими на аккумулярованные в предыдущих сборниках поэта смыслы.

В сборнике присутствуют внутренние диалоги между разными «голосами» лирического субъекта. В стихотворении «Ласточки горят, в кафе шумят газеты...» лирическое «я» говорит со своей душой:

Бедная душа иных миров
Иди домой.
Нет, я слаба
Я здесь в истоме
Я здесь раба.
Говорите громче, ярче звуки
Я свои рассказываю муки
Падаю на дно пустых зеркал (I, 386)

Лирический субъект также говорит с солнцем, Мировой душой, духами. Субъекты художественного мира представлены в виде голосов, что проявляется в драматической миниатюре «Голос в страшном отдалении...», где действующими лицами являются «высокий голос», «голос на сцене» и т. п. Воплощение персонажа через голос мы наблюдали на материале стихотворений об Орфее.

Таким образом, рассмотрение субъектной структуры сборника подтверждает мысль о том, что Поплавский — «поэт субъективного». Субъективность проявляется не только в лирическом «я», но и в лирическом

²²²Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 19.

²²³Савинская О. А. Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 17.

«мы», которое означает группу близких по духу людей — эмигрантов, поэтов. Лирический субъект часто становится наблюдателем «загадочных картин» художественного мира или находится в состоянии отречения от мира через уход в сон, забвение, окаменение, смерть. Однако лирический субъект способен на активную деятельность, которая заключается в творчестве или восприятии трансцендентного. Для лирического субъекта характерно размывание личных границ, выраженное в способности видеть себя в другом.

2. 2. Пространственная организация

Значимость времени и пространства, описываемых в книге стихов, определяется тем, что они отражают особую художественную модель мира²²⁴, которая интегрирует образы и мотивы сборника, создавая его единство. Художественный мир книги стихов мифологичен: как пишет А. Ханзен-Лёве, неомифологизм в модернизме стремится выявить «латентные архаико-примитивные, ритуально-мифические, бессознательные (подсознательные) структуры и движущие силы именно этого современного, цивилизованного мира»²²⁵. Пространству свойственна оппозиция потустороннего и посюстороннего, где лирический субъект пытается прорваться к «иным мирам».

В «Автоматических стихах» пространство организовано по вертикали и по горизонтали. Наиболее семантически насыщена вертикаль: как пишет Л. В. Сыроватко, в «Автоматических стихах» пространство организовано по принципу «вертикальности»²²⁶. В. Н. Топоров указывает, что вертикальный путь в мифопоэтическом пространстве доступен избранным, имеющим контакт с сакральным (шаман, медиум), а горизонтальный — героям,

²²⁴По определению Ю. М. Лотмана, художественное пространство — это «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» // *Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя* // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 252–253.

²²⁵*Ханзен-Лёве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика.* С. 14.

²²⁶*Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского.* С. 81.

паломникам, путешественникам²²⁷. В сборнике Поплавского наибольшее значение приобретает вертикальный путь.

Горизонтальными векторами являются четыре стороны света. В отличие от «Флагов», где частотен мотив плавания на корабле, путешествия по горизонтали в «Автоматических стихах» практически отсутствуют. Горизонтальное перемещение в сборнике изображено как смена видений, картин в глазах лирических субъектов: «И снова всё изменилось. Теперь мы были в Голландии» (I, 317).

В связи с перемещением по горизонтали появляются транспортные средства. Поезда и корабли — образы, в эмигрантской поэтике связанные с мотивами изгнания и бродяжничества²²⁸. В стихотворении «Падает солнце в холодную воду...» поезд «несется к иным...» (I, 371) — текст заканчивается многоточием. Такое умолчание подчеркивает, что путь поезда лежит в непостижимом, неизвестном направлении (ср. «Дирижабль неизвестного направления» — сборник 1925–1927 гг.). В стихотворении «Над различными городами...» из трамвая лирическому субъекту виден сад Гесперид. Эпитеты *тихий, синий*, а также финал текста: «Неужели вам никогда не хотелось быть чистыми?» (I, 371) подчеркивают соотнесенность его с райским садом. Как показывает Р. Компарелли, в «Флагах» Поплавского трамвай наделен ролью проводника между мирами²²⁹. В стихотворении «Не плачь, пустынный...» поезд срывается с моста и падает на дно колодца (I, 403). Обращаясь к эсхатологическому контексту сборника, мы интерпретируем это не как случайность, но как одну из форм проявления судьбы мира: поэтому в тексте подчеркивается, что человек не в силах ничего изменить. Схожий образ

²²⁷ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 261.

²²⁸ Е. Менегальдо. Примечания // Поплавский Б. Ю. Дневник 1927 года // URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2011/263/dnevnik-1927-goda.html> (Дата обращения: 10. 04. 2024)

²²⁹ Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. С. 17.

возникает в дневниках поэта: земная жизнь сравнивается с поездом, идущим под откос (III, 499).

Заметим, что любимые поэтом во «Флагах» корабли, кораблекрушения и мореплавания в «Автоматических стихах», как и в «Снежном часе», встречаются реже. В стихотворении «Соединенье железа, стекла...» путь корабля на запад, затем на юг подразумевает горизонтальное перемещение. Однако движение корабля описано как вращение (I, 326). Путешествие переносится в другую плоскость: герои движутся не в пространстве, но во времени: «Нас относило к иным временам» (I, 326), переворачиваются привычные полюса мира (верх/низ): «Как будто река вдруг оказалась над нами» (I, 326). Путешествие, таким образом, не ограничивается горизонталью, приобретает иное (пространственное и временное) измерение. В сборнике корабли плывут на Южный Полюс (I, 317) — как показывает Д. В. Токарев, этот сюжет Поплавский разрабатывал также в черновиках финала «Аполлона Безобразова». Такой путь ученый интерпретирует как инициацию, а Полюс — как сакральное пространство, интертекстуально связанное с рассказами Э. По²³⁰. В контексте книги стихов данный путь сопоставим с другим вариантом инициации через нисхождение в загробный мир.

Вертикальная модель мира более разработана. Мы выделяем уровни подземного пространства, города и моря (промежуточные), неба. Подземная сфера, включающая в себя дно, подземелье, бездну, ад, подвалы, соотносится с загробным царством. Значение подземного пространства традиционно негативное: там находятся Лета и Стикс («река ужасных событий» (I, 349)), души погибших людей (I, 390), раздается страшный крик или «молчание страха и боли» (I, 345). Пребывание человека в нем равнозначно сну-смерти. Однако добровольное нисхождение туда связано с обретением мистического знания: в стихотворении «Отдаленные звуки неба...» лирический субъект одинаково далек от неба и от земли: звуки неба далеки, звуки жизни —

²³⁰ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. С. 173–178.

страшны. Погрузившись в измененное состояние сознания через действия, сопоставимые с ритуальными практиками («не слышал», «не ел и не пил»), он спускается к «краям пустынь» (I, 321). Показателен выбор глагола со значением движения вниз, хотя «края пустынь» не предполагают нисхождения. Пустыня как локус, откуда возможен проход в небесные царства, появляется в стихотворениях «В Африке шумели паровозы...» и «Бледнолицые книги...»: «В желтом песке таились входы / В небесные царства» (I, 346). Сакральное значение спуска подчеркивается в стихотворении «Тот кто лишается времени...». Человек касается черной книги, «срывается с цепи» (I, 341) и спускается в бездну, где отпускает грехи Понтия Пилата. Неясно, назван ли «лишенным времени» именно Христос, но важно, перед спуском герой «наконец целует крест» (I, 341), что показывает необходимость инициации через христианство. Учитывая то, что мир в книге стихов изображен на краю гибели, мы предполагаем, что отпущение грехов Пилата является частью событий, подготавливающих Апокалипсис. Мистическое значение подземной сферы как промежуточного этапа пути подтверждается сюжетом стихотворения «Были веки железных лиц...», где восхождение к небесной сфере осуществляется через подземный мир: «Тихо в подземных мирах / Ходит познавший страх / <...> Только небо кругом / Опускаясь прошел насквозь / Вернулся в воздушный дом» (I, 346). Финалом пути человека является небесная сфера, однако в силу ее трансцендентности лирический субъект не может описать ее так же развернуто. Стихотворение «Конец небесного дня...» заканчивается тем, что человек в раю «переходит в неподвижность» (I, 357), дальше слово невозможно и недоступно, как и восприятие материального мира: «Я вас не вижу / Не слышу, что говорю» (I, 357).

Загробное царство также понимается в сборнике более широко — как земной мир в целом. Мы уже указывали на то, что адом является эмиграция (потеря Родины, утрата «своего» места), и на то, что земную жизнь можно назвать адом (потеря душой небесной родины). Неслучайно понимание

земной жизни со всей ее неприглядностью и болезненностью как притона (I, 358) или ада: «Я здесь в аду» (I, 338). При описании подземной сферы и земной (города) используются общие мотивы холода (льда, снега),²³¹ сна, забытия, смерти. Границы между подземным миром и земным более проницаемы для человека, чем граница между землей и небом.

Земное пространство книги стихов абстрактно, конкретные топонимы встречаются редко (Африка, Голландия, Сахара). Среди земных пространств проработанностью выделяется образ города. Он наделен парижскими чертами: улицы и бульвары, статуи, фонари, синема, аэропланы, банки, дирижабли, фабрики и др., но сам город остается неназванным. Город — промежуточное пространство. Присутствие лирического субъекта в городе выражено через оценку этого пространства как *ненавистного* или *больного* (I, 365). Неактуальной оказывается оппозиция города и природы: огни синема загораются, как звезды в ночном небе (I, 343), кроме того, город, как и его здания, часто одушевлены. С одной стороны, город наделается демоническими чертами: «И парочная прачечная тихо / Дышала уничтоженными жизнями» (I, 343), с другой — именно в нем находятся ангелы и Христос: «Христос в ботинках едет в трамвае» (I, 316). Образ Христа, находящегося в городе среди людей — не сюрреалистический прием, показывающий раздробленность мира, как считает Н. Б. Лапаева²³². Это важнейший элемент мифопоэтической картины мира, создаваемой поэтом через призму эсхатологии. Присутствие Христа придает земному миру ценность: материальный мир является самостоятельной частью мироздания, он не сводится к «отзвуку» или «отблеску» высшей реальности. «Промежуточное» состояние мира в ожидании Апокалипсиса в образной

²³¹Н. С. Милькович указывает на «Ад» Данте (озеро Коцит, где заключен Люцифер) как на возможный источник представлений о ледяном аде // Милькович Н. С. Поэтическое искусство Бориса Поплавского. С. 184.

²³²Лапаева Н. Б. Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма». С. 288.

системе воплощается через мост как локус перехода²³³. Изображается душа мироздания или жизнь, стоящие на мосту, готовые к смерти, к тому, чтобы «потухнуть над парком» (I, 365).

Другим промежуточным между землей и небом пространством является море. Вода во всех космогониях — первоначальная сфера, где возникает жизнь и куда она возвращается²³⁴. Эсхатологическое время книги стихов актуализирует семантику воды как смерти (забвения). Такое значение приобретает изображение Потопа (ожидаемого как один из вариантов конца света) — «утопленник-мир» (I, 389). Мир описан на разных этапах затопления, постепенно покрывается водой: луг становится морем (I, 337). Море — «колыбель» мира, и поэтому уход под воду — возвращение к истокам: «Всё возвращается в море / Дождь размывает землю / И память» (I, 329). Заполнение пространства водой означает забвение, «размывание следа» (I, 375). Образ Леты в стихотворении «В сумраке дневной души...» соединяет воду и мотив забвения. Лирический субъект находится берегу Леты, в связи с чем возникает мотив угасания жизни. В данном случае это может быть как индивидуальная жизнь человека, так и жизнь мира. Вода «размывает» не только личную память («не быть воспоминаньям» (I, 337)), но и память о человечестве в целом. Вода подготавливает мир к исчезновению и концу истории, что выражено через звон колокола или часов, опускающихся под воду. Поскольку память для лирического субъекта — источник страдания, забвение ощущается им как благо, приближенное к счастью (I, 398). Значение водных образов указывает на то, что приближающийся конец света не является финальным: традиционная семантика воды как сферы, где жизнь рождается и умирает, предполагает цикличность данных процессов. Конец света приобретает значение не только перехода на новый этап, но и возвращения мира в некое доисторическое состояние.

²³³ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 263.

²³⁴ *Ханзен-Лёве А. А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 695.

Небесная сфера, в свою очередь, амбивалентна: небесный мир может быть мертвым пространством, где погибают или засыпают светила (луна, солнце, звезды) и звуки — поэтому в нем «страшно тихо» (I, 348). Однако небеса сохраняют и сакральное значение, выраженное, например, в образе сада Гесперид. Иногда на небесах, в отличие от земли, еще сохраняются тепло и свет (I, 355), хотя в художественном мире довлеют сумерки или ночь как общее состояние мира перед рассветом-Апокалипсисом. В стихотворении «Тяжелый ангел...» связь между землей и небом выражена через библейскую образность лестниц Иакова, но лестницы сняты, что показывает ослабевание связи. Человек не может существовать в трансцендентном пространстве неба: «Ничего не останется когда долечу» (I, 377).

Пространство не всегда подчиняется законам реального мира, что показывает стихотворение «Птицы-анемоны появлялись...», где под небом находятся несколько морей, и только затем — земля. «Верх» и «низ» смещаются: птицы летят по дну океана, мхи падают с высоты, цветы падают вверх, человек падает на солнце. Мы полагаем, что внесение элементов ирреального в пространство — один из приемов, конструирующих «автоматизм», т. е. ассоциативность, нелогичность поэтики сборника.

Некоторые современники отмечали отсутствие у Поплавского типичных для эмигрантов «русских» тем, например, России прошлого, русской истории и политики, гражданской войны²³⁵. В «Автоматических стихах» на Родину указывают образ дома, мотив снега. Дом, упавший «с высоты мирозданья» (I, 344), отсылает к рассказу Э. По «Падение дома Ашероу», где особняк во время бури падает в озеро²³⁶. Падающий дом в книге стихов служит метафорой потери Родины или конца света. В книге стихов дом, как правило, недоступен человеку: «не здесь твой дом» (I, 338). Дом, в котором находится лирический субъект, назван ложным, «болотным погубным» (I, 395). Он утрачивает

²³⁵Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземляков. С. 94.

²³⁶В сборнике встречается прямое указание на текст-источник: «Как медленно в озеро / Падает Ушероу дом» (I, 340)

значение «своего» пространства, является чужим, антидомом. Противопоставление «здесь» / «там» понимается, с одной стороны, как чужбина / Родина, с другой стороны, как земной мир / мир небесный («священная отчизна» (I, 379)). В «Снежном часе» возвращение домой сопоставлено со смертью: «Скоро ли уже Ты будешь дома? / Скоро ли Ты перестанешь быть?» (I, 243). Уточним, что написание «Ты» в лирике поэта может означать обращение к себе, к Богу или к возлюбленной, в данном контексте это автокоммуникативное «Ты». Россия прошлого приобретает также черты царства мертвых, на что указывают образы Анны Карениной на вокзале (перед самоубийством), мертвого солдата и «загробных флагов» (I, 344). Родина — настолько далекое воспоминание, что лирическому субъекту она кажется сном (I, 344). Лирический субъект находится в ситуации бездомности: дом «здесь» наделен чертами антидома, дом «там» — не существует в реальности, принадлежа иному миру смерти или сна. В системе персонажей частотны странник или бродяга как персонажи, лишённые «своего» места в мире.

Мотив снега, эмблематичный для стихов Поплавского, многозначен. Он связан с Россией и прошлым (ходом времени в целом). Поэт видоизменяет библейский миф о Всемирном потопе, заменяя дождь снегом, мир оказывается утопленником в «снежном море» (I, 318). Снег покрывает весь художественный мир, он не ограничен пространством города или природы, снег идет и в помещении (I, 364), *снежный* — частотный эпитет в сборнике. Е. Менегальдо отмечает, что в отдельных случаях снег означает чистоту, потому что он рождается на небе,²³⁷ в некоторых текстах «Автоматических стихов» этот смысл актуализируется, например, «снег прекрасный навсегда» (I, 362).

Важность мотива снега в лирике поэта 1930-х гг. подтверждается названием сборника «Снежный час»²³⁸, где мы рассмотрим стихотворение

²³⁷ Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского С. 131.

²³⁸ В названии сборника прослеживается влияние блоковского цикла «Снежная маска (1907 г.)

«Уход из Ялты». Открытое обращение к темам русской истории присуще скорее ранней лирике поэта: этот текст датирован 1920 г. и является отголоском биографического факта (отъезд семьи поэта из Ялты в Константинополь в 1919 г.). Текст, будучи вступительным, задает вектор лирического сюжета сборника, поэтому мы воспринимаем стихотворение как актуальное для автора в данный период. Мотив снега в нем приобретает несколько значений: снег как умирание (окаменение, оледенение, отказ от жизни); снег как метафора времени: «Таинственная родина светает / Без нас зима. Года, как белый снег. / Растут, растут сугробы, чтоб растаять» (I, 242). В «Автоматических стихах» в стихотворении «Небо было привиденьем...» такое значение выражено через синтаксический параллелизм стихов, подчеркивающий сопоставление «снега/года» (I, 358). Так снег становится хранителем прошлого, свидетельством прошедших мгновений. В «Снежном часе» снег также сохраняет ассоциативную соотнесенность с Родиной и прошлым: «Первый снег мне бывшее напомнил / О судьбе, о земле, о Тебе» (I, 251), которая в «Автоматических стихах» присутствует имплицитно.

Таким образом, в пространственной модели мира сборника особое значение приобретает вертикальная организация: уровни подземелья, города и моря, неба. Человек путешествует по вертикали, а не по горизонтали, горизонтальный путь на поезде или трамвае также приобретает значение перехода между границами вертикальных сфер. Нисхождение в подземный мир связано с инициацией, сакральным знанием, предполагает особое состояние. Восхождение является финальной точкой, описанной в стихах: дальнейшее невыразимо словами. В сборнике нет противопоставления природы и города, а сакральное (Христос, ангелы) проникает в будничное пространство. Небесная сфера амбивалентна: с одной стороны, она сохраняет связь с раем, с другой — она чужда, недоступна человеку, связь с ней нарушена, что выражает мотив тишины. Россия принадлежит миру смерти или сна, заключена в далеком прошлом, а дом в настоящем наделен чертами антидома. Мотив снега ассоциируется с Россией, прошлым, ходом времени. В

эсхатологической модели времени и пространства данный мотив также связан с гибелью мира и отказом от жизни. Море связано с смертью или забвением, затопление представляет один из вариантов конца света. При этом вода для лирического субъекта — возможность избавиться от тяжелых воспоминаний, очиститься, перейти на новый этап жизни.

2. 3. Художественное время

Художественное время, как отмечает Д. С. Лихачев, подчиняет своим задачам грамматическое время и философское понимание концепции времени автором ²³⁹. Ученый пишет, что время в художественной литературе воспроизводится через связь событий (причинно-следственную, психологическую, ассоциативную)²⁴⁰.

В книге стихов выделяется цикличное (природное) и векторное (историческое) время. Цикличное время организовано сменой времен года и суток. Соблюдение цикла не гарантировано, поскольку следующий этап может не наступить: «Зачем закат так ярко умирал / Как будто был в бессмертии уверен / <...> Закат с усталых губ огонь стирал / Он может быть поколебался в вере» (I, 368). Художественный мир находится в неустойчивом состоянии: солнце не может быть уверено, что взойдет снова. В календарном цикле лето сохраняет значение высшей точки расцвета, но обещание возрождения ложно: «лето было ложью» (I, 328). Подчеркивается скоротечность летних месяцев: лето *проходит, отцветает*, оно *на исходе*, а за «летнее счастье» полагается расплата (I, 399). Весна и осень имеют традиционное промежуточное значение в цикле смерти и рождения. Осень как приближение к зиме указывает на засыпание и умирание мира (I, 374; 384). В весне есть надежда на обновление, пробуждение (в текстах весна сопряжена с

²³⁹ Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 234.

²⁴⁰ Там же. С. 237.

утром, рассветом), однако ее наступление не обеспечено: «И не будет весны / Потому что так мы постигнем / Свободу» (I, 358). Постигание свободы связано с зимой: зима как освобождение от мира в сне-смерти и отказ от иллюзии летнего счастья. Отдельные атрибуты зимы (снег, холод) появляются и в стихотворениях, где описано лето, что говорит о символическом значении зимы. Мы отмечали, что мотив снега полисемичен и может означать Россию, прошлое, умирание мира, в отдельных случаях — божественную чистоту. В стихотворении «То что всплывало со дна...» солнце гаснет, попадая в плен, и все становится зимой: «И померкло небо — всё стало зимой / На железной цепи повернулось пленное солнце» (I, 355). Зима здесь — общее состояние умирающего мира. Зима связана с мотивами мертвенной тишины, молчания, заточения («снежные цепи» (I, 356)). Погружение мира в снег, засыпание людей, природы и города представляется подготовкой к наступающему концу света, следствием всеобщего угасания жизни.

Важную роль играет и время суток: рассвет сочетает в себе предчувствие смерти и возрождения. «Передрассветной мукой» (I, 328) названо состояние мира в ожидании звука апокалиптической трубы. Рассвет, не исполнивший обещание о качественном изменении мира, становится «легок, ложен и пуст» (I, 321). В целом переход одного времени суток в другое осмысливается как смерть: «Задыхается день в темноте облаков» (I, 365). Закат приобретает inferнальное значение: «В огне заката грешники хрипели» (I, 371). Лирический субъект ощущает нехватку света, краткость дня: темнота наступает и утром, и днем (I, 374). Угасание дня — следствие сна или пленения солнца, из-за чего мир погружается во враждебную человеку темноту: «Ночь как черная жидкость течет из всех переулков» (I, 365).

Цикличность времени выражает мотив круга. В стихотворении «Небо было привиденьем...» встречаем образ уробороса: время спит в снегу, «закусивши хвост» (I, 358). Ход времени ассоциируется с движением колес: шестеренки в часах, колесо фабрики, небесные сферы. Водяное колесо фабрики, движимое временем («колесо большое крутит время (I, 375)),

актуализирует понимание времени как реки²⁴¹. Море — первоначальная стихия и для времени: на плотинах «шумит время», «не умея возвратиться к морю» (I, 369). Вода — стихия, пронизывающая время: дождь идет «из прошлого в будущее» (I, 317). Колесо времени здесь можно понимать как колесо сансары, обреченность на перерождение. В книге стихов подчеркивается, что, войдя в состояние сна или транса, человек видит прошлые и грядущие жизни. Образ колеса в том числе связан с символикой десятого аркана таро «Колесо Фортуны»: «Колесо судьбы кружит на месте» (I, 380). При этом нам представляется, что время нельзя назвать абсолютно цикличным. В сборнике гибель мира предстает как *часть* цикла: она трактуется как возвращение в первоначальное море, к Богу²⁴². В модели времени, представленной в книге стихов, реализован религиозный синкретизм Поплавского: сочетание идеи реинкарнации, важной для теософской и буддистской доктрин, с христианским представлением о векторном ходе истории. Однако и в христианстве, как отмечает А. Я. Гуревич, время представляет собой цикл от утраты вечности человеком к возвращению в вечность²⁴³.

В книге стихов линейное время связано с мотивами жалости и разлуки. Подчеркивается, что каждое прошедшее мгновение умирает без возврата: минуты названы палачами (I, 387), стрелки часов окровавлены (I, 366). В связи с этим актуализируется мотив жалости к умирающим мгновениям. Только человек может помнить прошлое, поскольку само время «все так быстро забывает» (I, 377). Ход времени неумолимо ведет к разлуке, утрате памяти: «все забывают друг о друге» (I, 352). Прошлое доступно человеку в памяти, сне или вращении. Уподобляясь колесу вращением, человек вспоминает «какие-то прошлые жизни» (I, 322). К прошлому относятся воспоминания о

²⁴¹Время как река — традиционная поэтическая метафора, не уникальная для Поплавского.

²⁴²«Всё превращается / Всё возвращается в море» (I, 329); «Кажется все достигает покоя. / Кажется все наконец возвращается к Богу» (I, 373).

²⁴³Гуревич А. Я. «Что есть время?» // Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 103–167.

Родине, утратившей имя, и потому не существующей: «яд старинного имени» (I, 355), «забыли странное имя» (I, 329). Началом линейного времени в христианстве служит грехопадение человека, а ожидаемым концом — Апокалипсис, обе эти знаковые точки упомянуты в книге стихов.

Реминисценции из библейских событий и образности частотны. В стихотворении «Это и были Лериды...» отметим образ Неопалимой Купины: «А рассвет был ложен, легок и пуст / Как сгоревший серый вчерашний куст» (I, 321). В данном тексте Купина сгорела, более того, рифма «пуст/куст» подчеркивает, что в ней не может быть явлен Бог. В тексте «Железо пения усталых...» встречается библейский образ храмовой завесы, которая разорвалась, когда погиб Христос²⁴⁴. Образ трансформируется в бытовом ключе: «Рука рвалась из готового платья / Как занавеска в храме пополам / Сама к себе бросалась смерть в объятья» (I, 342). Он погружается в городскую среду, занавес заменяется «занавеской» и соотносится с одеждой на витрине магазина. Евангельский сюжет, прослеживаемый в современности, не теряет своего значения: последний стих намекает на воскресение — победу над смертью. Разница в трактовке ветхозаветного и евангельского эпизодов связана с различием в отношении к Богу-Отцу и Христу. Образ Бога-демиурга ставит проблему теодицеи: в стихотворении «Всматриваясь в гибель летних дней...» «Снежного часа» звучат обращения к Богу: «Проклят будь, смутивший лоно тьмы / Архитектор солнечного ада <...> / “Как Ты мог, — волна шумит из мрака, — / Нас вдали от сада Гесперид / Вызвать быть для гибели и мрака”» (I, 281). В «Автоматических стихах» демиург — «холодный и мертвый» Бог (I, 332), в то время как Христос как идеал жалости близок человеку и включен в повседневность. Бог-Отец представляется как далекий от человека в своей идеальности, Христос сближается с людьми своей человеческой природой и мучениями. В таком представлении прослеживается влияние дуалистических представлений Маркиона на Поплавского.

²⁴⁴ «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу» // Матф. 27:50–51.

Описание грехопадения Адама и Евы в конце книги стихов уже после упоминаний Христа и ветхозаветных пророков, по мнению Л. В. Сыроватко, указывает на отрицание Поплавским культурологической хронологии²⁴⁵. Последовательность событий, например, различных моментов пути Христа (моление о чаше, смерть и воскресение, сошествие в ад), в сборнике не соблюдена. Некоторые сюжеты накладываются друг на друга: в стихотворении «Тот кто лишается времени» сошествие в ад соединяется с молением о чаше. Более того, в художественном мире библейские персонажи сосуществуют с героями книг, мифов и реальными людьми. Шеллинг, Гегель, Гамлет, Офелия, Морелла, Светлана, Орфей, Рембо становятся современниками лирического субъекта. Например, Гамлет управляет машинами на фабричном дворе (I, 390). Ощущение синхронности времени подчеркнуто сведением различных персонажей: Шеллинг вступает в конфликт с Гамлетом и Офелией, а лирический субъект призывает Светлану поцеловать «в уста Иоанна» (I, 332).

Эсхатологическое мироощущение, особая острота вопросов смерти и конца истории характерны для поэтики эмигрантов, существовавших «на исходе мирового времени, “после всего”»²⁴⁶. Как отмечает Г. М. Маматов, на эсхатологические взгляды поэта оказывает влияние Мережковский²⁴⁷. Статья «Среди сомнений и очевидностей» (1932 г.) показывает, что Поплавский разделяет мысль старшего символиста о гибели Европы, но видит возможность спасения не в создании новой Церкви, а в возрождении «древних семян» веры (III, 119). Он сопоставляет современную ему Европу с Римской империей накануне падения. Данной теме посвящено также стихотворение «Жалость к Европе» (1929–1930 гг.) во «Флагах». В «Автоматических стихах»

²⁴⁵Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского. С. 84.

²⁴⁶Хазан В. И. Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 128.

²⁴⁷Маматов Г. М. «Он всех мучительнее сейчас» Эсхатологические мотивы в творчестве Б. Ю. Поплавского и идеи Д. С. Мережковского // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей IX. Екатеринбург, 2020. С. 7.

и «Снежном часе» судьбу Атлантиды принимает не Европа, как в романе Мережковского «Тайна Запада: Атлантида-Европа» (1930 г.)²⁴⁸, но Россия, уходящая под воду, а эмигранты, покинувшие ее, остаются «на белом пароходе / Отошедшем в пении судьбы» (I, 396). Нельзя утверждать, что частота эсхатологических мотивов обусловлена исключительно исторической обстановкой 1930-х гг. Дневники Поплавского демонстрируют глубину размышлений о неправильности мира, полного страданий, и Апокалипсис представляется как устранение ошибки, положенной в основу мироздания.

В сборнике отмечаются мотивы гибели мира, остановки времени, Страшного суда. Важную роль играет образ золотых часов, которые ожидают сигнала, звука трубы или колокола, или сами бьют в последний раз. После остановки часов, прекращения хода линейного времени, возникают различные указания на Апокалипсис: воскресение мертвых — «поднимется золотая доска» и «размотаются гробовые ленты» (I, 335); смерть самого мира (I, 372); Второе пришествие Христа (I, 359; 360); появление Эриний, воплощающих наказание грешников на Страшном суде (I, 343). Другими эсхатологическими образами являются весы и «большая святая печать» (I, 376), указывающая на семь печатей Апокалипсиса. Гибель мира предстает как всемирный потоп, погружение в снег, или неуточненное наступление смерти²⁴⁹. Лирический субъект принимает конец мира: «Смерть приближается <...> / Ну что ж, умрем» (I, 385). В стихотворении «Все что будет завтра...» характерное для сборника упоминание Страшного суда (расплаты) и гибели мира дополняет образ разрывающихся цепей. Цепи в сборнике, с одной стороны, воплощают оковы материальной, земной жизни, с другой — связывают «воду с высоким огнем облаков» (I, 369) и соединяют минуты, обеспечивая ход времени.

²⁴⁸ Поплавский в рецензии на роман Мережковского так определяет идею произведения: «Атлантида была первым человечеством, погубленным потопом за <...> содомию и человеческие жертвы <...>. Та же участь грозит и второму человечеству — Европе, если не убоится и не покается» (III, 70)

²⁴⁹ Стихотворение «Электричество горит...» кончается словами: «Всё темнеет. Смерть издалека» (I, 372)

Разрыв цепей означает остановку времени, освобождение человека и разрушение самого материального мира. Художественный мир находится в промежуточном состоянии — «туманный век моста» (I, 395), «на пороге смерти» (I, 372), в ожидании «страшного звука» (I, 328).

Таким образом, в художественном мире книги стихов сочетание цикличного времени с линейным обусловлено синкретическими представлениями Поплавского. С одной стороны, человек, как и природа, проживает несколько циклов в реинкарнации, с другой — у истории есть начало и конец, маркированные грехопадением и Страшным судом. В книге стихов частотен зимний пейзаж, указывающий на скорую гибель мира, а пленение или утрата солнца ведет к поглощению мира темнотой. С векторным ходом времени связан мотив жалости к каждому погибающему мгновению. Сакральное время евангельских событий проступает в современности, наделяя ее особым смыслом. Время книги стихов охарактеризовано как эсхатологическое, большое внимание уделено мотивам гибели мира и Страшного суда. Апокалипсис понимается как переход на новый этап, за которым следует возвращение в вечность.

Заключение

В данной работе мы пришли к выводу, что поэтика «Автоматических стихов» выходит за рамки автоматического письма. Было выяснено, что большее влияние на творчество Поплавского оказали не французские сюрреалисты, но русские символисты и авангардисты. Понимание категории музыки, концепт жизнетворчества, переосмысление сложившихся в культуре мифологем включают поэта в контекст русской культуры начала XX в. Насыщенность творчества эсхатологическими мотивами, характеристика лирического субъекта как странника или пассивного наблюдателя сближают Поплавского с поэтикой эмигрантской литературы. Его творческие установки также отражают умонастроения молодого поколения эмиграции: мистическое значение, придаваемое литературе, стремление к «документальности» (искренности) текста. Поиски сюрреалистов были близки Поплавскому своей направленностью в область иррационального, интерес к чему у поэта был подготовлен русской культурой.

Параллели с другими поэтическими сборниками Поплавского («Флаги», «Снежный час») показали, что важнейшие образы и мотивы «Автоматических стихов» характерны для всего творчества поэта. Таким образом, даже в тех случаях, когда алогичность письма ярко выражена, образы и мотивы сохраняют следы тех значений, которые они имеют в других стихотворных текстах, и приобретают новые, контекстуальные.

В ходе анализа подтвердилась гипотеза о внутренней целостности сборника в силу его мотивной структуры и образов. Дневники и критические статьи поэта позволили более подробно раскрыть смысловое наполнение мотивов в книге стихов. В сборнике были выделены две основные темы — творчество (мотивы музыки, сна, жалости) и смерть (мотивы музыки, сна, смерти, апокалипсиса), мотивы в составе которых часто пересекаются.

Интегральным, соединяющим главные темы сборника, является образ Орфея. В своей трактовке древнегреческого мифа Поплавский объединяет

традиции символизма с современной эмигрантской поэтикой. В художественном мире сборника, где коммуникация с трансцендентным нарушена, Орфей является медиатором, стремящимся к восстановлению утраченной связи неба и земли.

Субъектная организация сборника тесно связана с поэтикой эмигрантов, на что указывает использование соборного «мы» («мы» как эмигранты). Характерной чертой является интерес к субъектам, находящимся в промежуточном состоянии: творческом, мистическом, медиумическом, а также к субъектам, характеризующимся «бездомностью». В пространственной организации выделены вертикальные уровни, преодоление границ между которыми для человека связано с обретением сакрального знания или качественным изменением состояния. Временная организация описывает мир в состоянии ожидания Апокалипсиса, что, однако, связано с надеждой на возвращение к вечности.

Мы предлагаем различные направления дальнейших исследований. Продуктивным будет рассмотрение связи книги стихов не только с ключевыми сборниками поэта («Флаги», «Снежный час»), но и с более ранними «авангардными» книгами, а также с романами. Анализ поэтики можно углубить, охарактеризовав более широкий круг интертекстуальных и интермедальных связей книги стихов.

Творчество Поплавского интересно тем, что, оставаясь глубоко включенным в контекст современной поэту культуры, оно сохраняет уникальность и своеобразие. Особенностью «Автоматических стихах» оказывается наличие в «автоматической», на первый взгляд, форме содержания, поднимающего экзистенциальную, эсхатологическую и теологическую проблематику.

Список литературы

I. Источники

1. *Адамович Г. В.* Собрание сочинений. Литературные заметки: В 5 кн. Кн. 1: «Последние новости» 1928–1931. СПб.: Алетейя, 2002. 786 с.
2. *Адамович Г. В.* Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14. Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2016. 624 с.
3. *Белый А.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 1994–2018.
4. *Блок А. А.* Записные книжки. 1901–1920. М.: ГИХЛ, 1965. 663 с.
5. *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М. -Л.: ГИХЛ, 1960–1965.
6. *Богословский А. Н.* Откровения Бориса Поплавского: Дневники, стихи, письма // Наше наследие. 1996. № 37. С. 43–68.
7. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Предисл. Л. Аллена; Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Logos, 1993. 184 с.
8. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 40–73.
9. *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына; Русский путь, 2010. 544 с.
10. Евангелие Истины: двенадцать переводов христианских гностических писаний / пер. Д. А. Алексеева; под ред. А. С. Четверухина. Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. 541 с.
11. *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.
12. *Ницше Ф.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1996. 829 с.
13. *Поплавский Б. Ю.* Автоматические стихи / Сост. А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 1999. 228 с.

14. *Поплавский Б. Ю.* Дадафония: Неизвестные стихотворения 1924–1927 / Сост., подг. текста и коммент. И. Желваковой и С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1999. 128 с.
15. *Поплавский Б. Ю.* Дневник 1927 года (Публ. — Е. Менегальдо) // Новый журнал. 2011. № 263 // URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2011/263/dnevnik-1927-goda.html> (Дата обращения: 10. 04. 2024)
16. *Поплавский Б. Ю.* Небытие. Неизвестные стихотворения 1922–1935 годов. М: Гилея, 2013. 143 с.
17. *Поплавский Б. Ю.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Сост. и коммент. А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Христианское издательство, 1996. 512 с.
18. *Поплавский Б. Ю.* Покушение с негодными средствами: Неизвестные стихотворения. Письма к И. М. Зданевичу / Сост. Р. Гейро. М.: Гилея, 1997. 158 с.
19. *Поплавский Б. Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2000–2009.
20. *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.
21. *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Согласие, 1996.

II. Исследования по теории и истории литературы

22. *Аликин К. Ю.* «Поплавский» дискурс в дискурсе Поплавского // Дискурс. 1998. № 7. С. 21–23.
23. *Аликин К. Ю.* Принцип «кинематографического письма» в поэтике Бориса Поплавского // Молодая филология. 1998. № 2. С. 174–180.
24. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.
25. *Андреева Н. В.* Черты культуры XX века в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов»: дис. ... канд. филос. наук. М., 2000. 157 с.

26. *Болнова Е. В.* Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2017. 283 с.
27. *Болтовский Е. О.* К календарной мифологии Бориса Поплавского // Вестник Костромского государственного университета. 2012. № 3. С. 93–95.
28. *Болтовский Е. О.* Мифологема воды в творчестве Бориса Поплавского // Вестник Костромского государственного университета. 2011. № 1. С. 120–123.
29. *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
30. *Бугаева Л. Д.* Литература и rite de passage. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. 394 с.
31. *Булдакова Ю. В.* Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920–1930-х гг. (Типология и поэтика жанра): дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2010. 189 с.
32. *Булдакова Ю. В.* Особенности автометаописания в дневниковом дискурсе «незамеченного поколения» (дневник Б. Ю. Поплавского) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 4. С. 154–158.
33. *Воронова Е. В.* Мифология повседневности в культуре русской эмиграции 1917–1939 гг.: на материале мемуаристики: дис. ... канд. культурологии. Киров, 2007. 171 с.
34. *Галкина М. Ю.* К вопросу об имперсонализме Бориса Поплавского // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 159–171.
35. *Галкина М. Ю.* Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 250 с.

36. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 28–82.
37. *Гаспаров Б. М., Паперно И. А.* К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*. Stockholm. 1979. С. 9–44.
38. *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
39. *Горелов О. С.* Сюрреалистический код в русской литературе XX—XXI веков: дис. ... докт. филол. наук. Иваново, 2020. 460 с.
40. *Грякалова Н. Ю.* Превращения символистского Эроса: путь «домой с небес» (Опыт прочтения романа Б. Поплавского) // *Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара*. Тарту, 1997. С. 265–296.
41. *Гуревич А. Я.* «Что есть время?» // Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 103–167.
42. *Демидова О. Р.* Мемуарная проза «Незамеченного поколения» // *Литературоведческий журнал*. 2008. № 22. С. 147–158.
43. *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. СПб.: Гиперион, 2003. 296 с.
44. *Дёринг И. Р., Смирнов И. П.* Реализм: диахронический подход // *Russian Literature*. 1980. Vol. 8. С. 1–39.
45. *Дмитрова А. В.* Черты поэтики сюрреализма в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2011. № 1. С. 44–50.
46. *Дудек А.* Стихия и дух. К вопросу о музыкальной эстетике Вячеслава Иванова // *Вячеслав Иванов: исследования и материалы*. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 109–127.

47. *Жердева В. М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» (Г. Газданов, Б. Поплавский): дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 250 с.
48. *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1994. 428 с.
49. *Загуменнов А. В, Маматов Г. М.* «Я не участвую, не существую в мире...»: диалог с символизмом и экзистенциализмом в стихотворении Бориса Поплавского «Снова в венке из воска» // Филология и человек. 2020. № 2. С. 99–113.
50. *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. 384 с.
51. *Каган М. С.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 26–39.
52. *Каспэ И. М.* Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 187–202.
53. *Каспэ И. М.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение. 2005. 192 с.
54. *Кац Б. А.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997. 268 с.
55. *Компарелли Р. Б.* Поплавский и А. Рембо: проблема поэтического диалога // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 394. С. 30–34.
56. *Компарелли Р.* Визуальный код в лирике Б. Поплавского // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография / Отв. ред. М. А. Хатямова. Томск, 2014. С. 80–94.
57. *Компарелли Р.* Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. 194 с.

58. *Коростелев О. А.* «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 3–50.
59. *Кочеткова О. С.* Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 184 с.
60. *Кочеткова О. С.* Миф об Орфее в творчестве Б. Ю. Поплавского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 11–18.
61. *Кругликова А. Д.* Комплекс «подпольного человека» в поэтических текстах Бориса Поплавского // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. 2006. Вып. IV. С. 132–139.
62. *Кругликова А. Д.* Поиск лирического героя в поэзии «русского Монпарнаса» // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. 2008. Вып. V. С. 67–76.
63. *Кругликова А. Д.* Сон в поэтической системе Б. Поплавского // Уваровские чтения: Материалы научной конференции. Муром, 2006. С. 390–395.
64. *Кругликова А. Д.* Экзистенциальное «я» поэзии Бориса Поплавского // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2006. № 3. С. 19–24.
65. *Лапаева Н. Б.* Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма» // Дергачевские чтения—2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VI Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2004. С. 284–290.
66. *Лапаева Н. Б.* Розанов «без кавычек» в дневниках Бориса Поплавского: проблема рецепции // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2010. № 1 (72). С. 54–63.

67. *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–482.
68. *Ливак Л.* «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Ливак Л., Устинов А. Б. Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М.: ОГИ, 2014. С. 11–145.
69. *Лихачев Д. С.* Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971. С. 232–384.
70. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
71. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
72. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
73. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
74. *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.
75. *Маматов Г. М.* «Лишь музыка тихо сияла из чаши» — образ святого грааля в лирике Б. Поплавского // Уральский филологический вестник. 2021. № 3. С. 50–61.
76. *Маматов Г. М.* «Он всех мучительнее сейчас» Эсхатологические мотивы в творчестве Б. Ю. Поплавского и идеи Д. С. Мережковского // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей IX. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2020. С. 6–13.
77. *Маматов Г. М.* Концепция музыки в раннем творчестве Б. Поплавского // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 481. С. 29–40.

78. *Маматов Г. М.* Образ скрипки в поэзии Бориса Поплавского // Известия Смоленского государственного университета. 2022. № 5. С. 34–45.
79. *Матвеева Ю. В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2008. 194 с.
80. *Менегальдо Е.* Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Ю. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 5–30.
81. *Менегальдо Е.* Линия жизни. Биографический очерк // Поплавский Б. Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское издательство, 1996. С. 26–53.
82. *Менегальдо Е.* Неизвестные тексты Поплавского // Новый журнал. 2008. № 253. С. 269–298.
83. *Менегальдо Е.* Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алетейя, 2007. 264 с.
84. *Милькович Н. С.* Поэтическое искусство Бориса Поплавского: дис. ... докт. филол. наук. Белград, 2021. 240 с.
85. *Милькович Н. С., Маматов Г. М.* К вопросу о мотиве творческого экстаза и его связи с музыкой в «Автоматических стихах» Бориса Поплавского // Сборник Матице српске за славистику. 2022. №. 101. С. 197–222.
86. *Миц З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. 775 с.
87. *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М.: МАКС-Пресс, 2006. 260 с.
88. *Назаренко И. И.* «Орфей в аду»: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского «Домой с небес» // Имагология и компаративистика. 2020. № 14. С. 90–109.
89. *Норина Н. В., Сперендюк А. Е.* Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 3. С. 52–57.

90. Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // Русская литература. 2014. № 1. С. 80–87.
91. Орлицкий Ю. Б. Строфическая организация прозы. Версе // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 177–220.
92. Поцення Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л.: Издательство ЛГУ, 1976. 135 с.
93. Прохорова Н. И. Концепт «жизнетворчество» в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2007. 165 с.
94. Роман С. Н. Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 207 с.
95. Савинская О. А. Генезис лирики Б. Ю. Поплавского: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2012. 227 с.
96. Савинская О. А. Стоические и буддистские мотивы в лирике Б. Ю. Поплавского // Вестник Костромского государственного университета. 2011. № 3. С. 194–198.
97. Семенова С. Г. «Героизм откровенности...» (Проза Бориса Поплавского) // Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 571–588.
98. Семенова С. Г. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 67–106.
99. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
100. Сироткин Н. С. Б. Поплавский и В. Маяковский: об одной литературной параллели // URL: https://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_poplavskij.htm (Дата обращения 10. 04. 2024)

101. *Славина О. Ю.* Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 160 с.
102. *Смирнов И. П.* Психодиахнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
103. *Сыроватко Л. В.* «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Сыроватко Л. В. О стихах и стихотворцах. Калининград: Издательство «НЭТ», 2007. С. 51–85.
104. *Токарев Д. В.* «The astral fire of the most-pure divine magic»: a portrait of the émigré poet Boris Poplavskii as a magus // Russian Literature. 2017. Vol. 93–94. P. 267–289.
105. *Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 347 с.
106. *Токарев Д. В.* «На дне парижского Иерусалима»: Париж в дневниках и романах Бориса Поплавского // Русская литература. 2014. № 1. С. 65–80.
107. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
108. *Тырышкина Е. В., Маматов Г. М.* «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом // Филология и человек. 2018. № 2. С. 41–53
109. *Тырышкина Е. В., Маматов Г. М.* Функционирование мифологического сюжета «Орфей в аду» в творчестве Б. Поплавского 1930-х годов // Филология и человек. 2020. № 3. С. 74–86.
110. *Успенский Б. А.* Избранные труды: В 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 608 с.
111. *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

112. *Фатеева А. С.* Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX — первой половины XX веков: дис. ... докт. филос. наук. М., 2016. 329 с.
113. *Хазан В. И.* Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 123–147.
114. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. 815 с.
115. *Цивьян Т. В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 299–338.
116. *Чагин А. И.* Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 392–399.
117. *Чагин А. И.* Пути и лица. О русской литературе XX в. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 600 с.
118. *Ямпольский М. Б.* Подземный патефон (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 // URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/podzemnyj-patefon.html> (Дата обращения 10. 05. 2024)
119. *Hasty O. P.* Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word. Evanston: Northwestern University Press, 1996. 267 p.
120. *Jacobs I.* Rediscovering Boris Poplavsky: poet, exile and enfant terrible of Russia's Silver Age // URL: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/13213/boris-poplavsky-100-years-russian-poetry-silver-age-enfant-terrible> (Дата обращения: 08. 12. 2022)
121. *Livak L.* Boris Poplavskii's art of life and death // Comparative Literature Studies. 2001. Vol. 38, № 2. P. 118–141.
122. *Livak L.* How it was done in Paris. Russian émigré literature and French modernism. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 328 p.

123. *Livak L.* The poetics of French surrealism in Boris Poplaskyii's poetry of 1923–1927 // *Slavic and East European Journal*. 2000. Vol. 44. № 2. P. 177–194.
124. *Livak L.* The Surrealist Compromise of Boris Poplavsky // *The Russian Review*. 2001. Vol. 60, № 1. P. 89–108.
125. *Magarotto L.* Проза Бориса Поплавского между дневником и романом // *Russian Literature*. 1999. Vol. 45, № 4. P. 415–426.
126. *Menegaldo H.* Boris Poplavski, ou la tendance gnostique // *Slavica Occitania*. 2003. № 16. P. 365–381.

III. Справочная и специальная литература

127. *Богословский А. Н.* Б. Ю. Поплавский // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 1: Писатели русского зарубежья. М.: ИНИОН РАН, 1997. С. 318–320.*
128. *Магомедова Д. М.* Музыкальное в литературе // *Литературоведческие термины: Материалы к словарю / Ред., сост. Г. В. Краснов. Коломна: [б. и.], 1999. С. 48–50.*
129. *Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.*
130. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.*
131. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М.: Фаир пресс, 1999. 444 с.
132. *Чагин А. И.* Б. Ю. Поплавский // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 3: Книги. М.: Российская политическая энциклопедия, 2002. С. 457–469.*
133. *Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.*