

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»


Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэзия Б. Поплавского: особенности поэтики

Исполнитель _____ Голосов Евгений Владимирович
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____ 
(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 2 » февраля 2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Поэтика поэтического произведения.....	8
1.1. Основы литературоведческой поэтики.....	8
1.2. Уровни поэтики поэтического текста	13
Глава 2. Особенности поэтики произведений Бориса Поплавского.....	18
2.1. Наследие Бориса Поплавского.....	18
2.2. Принципы поэтики в поэзии Бориса Поплавского.....	32
Заключение.....	57
Список литературы.....	63

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XX века складывалась, существует и изучается как органическая часть общеевропейского культурного пространства. Русская литература XX века – это система разных типов сознания (экзистенциального, диалогического, религиозного, мифологического, политизированного и др.), которые «материализуются» в индивидуальном художественном мышлении писателя и соотносятся с художественным сознанием эпохи в структуре произведения.

Тема данной выпускной квалификационной работы – «Поэзия Б. Поплавского: особенности поэтики». В представленной работе анализируется поэтика поэта первой волны русской эмиграции Бориса Поплавского. Материалом исследования является поэтическое наследие Бориса Поплавского, опубликованное в различных журналах («Радио», «Числа» и т.д), в поэтических сборниках, вышедших при жизни поэта («Флаги» 1931), в поэтических сборниках, увидевших свет после смерти поэта («Снежный час» 1936, «Дирижабль неизвестного управления» 1965 и др.), а также поэзия, опубликованная в собраниях сочинений Бориса Поплавского или выходявшая отдельными книгами с 90-х гг. XX века до нашего времени.

Поэзия Б. Поплавского была высоко оценена современниками. Так, например, Д.С. Мережковский после смерти Поплавского сказал следующее: «Если после всей русской эмиграции, давайте представим – М. Цветаева, И. Бунин, А. Куприн, З. Гиппиус, Н. Бердяев, С. Рахманинов, И. Стравинский и так далее – вот если после всей русской эмиграции остался бы один только Борис Поплавский, то это было бы оправданием всего, что мы делали сообща перед всеми будущими судами, в том числе перед страшным судом» [11, с. 47]. Такую оценку не получал практически никто.

Борис Поплавский был явлением, которое восхищало, пугало, приводило в восторг, трогало до слез, и все вместе одновременно. В современных условиях, когда очевиден вакуум не только в экономической, политической, социальной, но и культурной сфере, обращение к литературным произведениям становится

одним из возможных вариантов сохранения преемственности поколений, поскольку она заключена в самих литературных текстах. И в этом смысле изучение особенностей поэтики произведений Б. Поплавского весьма актуально. И это обстоятельство определяет **актуальность** темы исследования.

Объектом исследования является поэзия Бориса Поплавского.

Предметом исследования являются особенности поэтики произведений Бориса Поплавского.

Цель работы: проанализировать особенности поэтики поэзии Бориса Поплавского в контексте русской литературы XX века.

Цель работы может быть достигнута при решении следующих задач:

1. Разработать теоретическую базу исследования на основе анализа научной литературы;
2. Охарактеризовать творчество Б. Поплавского;
3. Проанализировать произведения Б. Поплавского;
4. Выявить особенности поэтики поэзии Б. Поплавского.

Задачи исследования потребовали использования адекватных научных методов, а именно:

- метод сопоставительного анализа;
- метод монографического анализа;
- историко-литературный метод;
- гипотетико-дедуктивный метод;
- метод анализа мемуарной литературы;
- метод анализа стихотворных текстов;
- аналитический метод.

Структура работы.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников, включающего 56 наименований.

Во введении определяется актуальность работы, основная цель, задачи, объект и предмет исследования. В первой главе «Поэтика поэтического

произведения», рассматриваются основы литературоведческой поэтики и уровни поэтической поэтики. Во второй главе «Особенности поэтики произведений Бориса Поплавского» исследуется наследие Б. Поплавского и принципы поэтики поэтический произведений автора. В заключении излагаются основные положения исследования, обобщения и выводы, определяются возможные перспективы продолжения исследования.

Глава 1. Поэтика

1.1. Основы поэтики

Поэтика — наука, изучающая организацию текста, его происхождение, значение и формы. Поэтика — раздел теории литературы, трактующий на основе определенных научно-методологических предпосылок вопросы специфической структуры литературного произведения, поэтической формы, техники (средств, приемов) поэтического искусства. В своем историческом развитии поэтика как наука прошла длинный путь, меняя в значительной мере очертания граней своего предмета и характер своих задач, то суживаясь до пределов свода поэтических правил, то расширяясь до границ, почти совпадающих с границами истории литературы или эстетики. Общей чертой поэтик всех направлений остается то, что все они подходят к художественной литературе под углом зрения её специфики, стремясь дать теорию поэтического искусства то в порядке установления научно обоснованных эстетических норм, то как догматической декларации творческих принципов, то в виде эмпирического анализа поэтической структуры, то наконец построения истории развития литературных форм.

Подражать по Аристотелю можно тремя способами:

1. Рассказывая о событии, как о чем-то отдельным от себя, как это делает Гомер.

Гомер ведет повествование от третьего лица, причем не от какого-нибудь третьего лица, а от всевидящего наблюдателя. Этот прием до сих пор часто используется в литературе.

2. Подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица. Что, очевидно, является первым лицом современной терминологии.

3. Повествование от лица одного или нескольких персонажей самой пьесы.

Следующий вопрос, на который отвечает Аристотель, - почему люди подражают, по каким причинам?

Первая причина по его мнению состоит в том, что подражание отличает людей от зверей. Подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от животных, что наиболее способны подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания.

Вторая причина, почему люди подражают, это получаемое удовольствие — говорит Аристотель. На изображения смотрят они с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать. Здесь Аристотель имеет ввиду узнавание. Но если они не узнают аполлона, говорит Аристотель, то наслаются не подражанием, а чем-нибудь другим. Краской например или отделкой.

Затем философ переходит к основной части «Поэтики» и рассказывает о том, из чего состоит трагедия. По Аристотелю, в нее входят шесть элементов — фабула, характеры, мысль, речь, музыка и зрелище. Здесь они представлены в порядке убывания важности.

Так, про зрелище Аристотель говорит, что оно необходимо, но не входит в задачи поэта. Это уже декораторское мастерство. Фабула - это всего-навсего сочетание событий. Характер - это то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь — мужественными, услужливыми и так далее. Мысль - это то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение. Еще Аристотель дает такое определение мысли - это умение говорить существенное и уместное, что составляет задачу политики и риторики. Поэтому раньше все персонажи говорили как политики, а теперь как ораторы. Речь же - это просто изъяснение посредством слов.

Теперь остановимся подробно на фабуле трагедии - Аристотель говорит важные вещи насчет объема трагедии. Что его должно быть достаточно для того, чтобы произошла перемена от счастья к несчастью или наоборот, а затем добавляет, что сцена, персонаж или другая часть, присутствие которой или отсутствие которой незаметно, не является органической частью трагедии. Из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившемся как бы с намерением .

Какими же могут быть фабулы трагедии по Аристотелю? Простыми и сплетенными. Чтобы объяснить это, он разделяет их по принципам управляющих переменами судьбы. Эти принципы - перипетии и узнавания. В случае простых фабул, которые Аристотель не рекомендуют использовать, нет ни перипетии, ни узнавания. А в сплетенных фабулах, могут быть либо перипетии, либо узнавания или и те и другие. Но что же они собой представляют?

Перипетии - это перемены событий к противоположному. Притом по законам вероятности или необходимости. Узнавание - это переход от незнания к знанию. Но не просто узнавания чего-то, а такое узнавание, которое ведет к дружбе или вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Аристотель выделяет пять типов узнавания. Лучше всего, считает Аристотель, если один персонаж узнает другого из логики самих событий, а не по внешнему виду или даже не путем умозаключений.

Третий элемент без которого хорошая фабула не обойдется - это страдание.

Так чему же должны подражать хорошие трагедии со сплетенными фабулами? Подражать они должны лучшим людям. Но, кроме того, добавляет он, теперь трагедии должны подражать тому, что вызывает у зрителя/читателя или страх, или сострадание. Страх и сострадание могут исходить от самого зрелища, но гораздо лучше, если они вытекают из самого состава событий, то есть не благодаря искусству декоратора нам будет жалко героев, а благодаря искусству поэта.

Аристотель добавляет, что и вне сцены рассказ надо вести именно так, чтобы слушатели содрогались по мере того, как развертываются события.

О характерах же говорит следующее — во-первых, они должны обнаруживать благородное направление воли. Помимо этого, характеры должны быть подходящими мужчине - должны быть мужественными, и женщине - женственными.

Кроме того, характеры должны быть правдоподобными и последовательными. Критиковать произведения он предлагает с пяти точек зрения, а каждому из этих выпадов критики он предлагает свои ответы, то есть, как стоит отвечать на критику.

Поэтики Горация и Аристотеля сыграли роль в развитии дальнейшей поэтики, неизмеримо большую, чем схематическая поэтика Средневековья. Из области последней упомянем лишь о «табулатурах» мейстерзингеров и о греческой статье Георгия Хёробоскоса, попавшей в переводе под названием «Образех» в «Святославов изборник» (1493). «Табулатуры» представляли собой свод обязательных для выполнения правил музыкально-поэтического искусства мейстерзингеров, правил.

Статья «О образех» интересна для нас как первая на Руси работа, имеющая отношение к поэтике. Сколько-нибудь развернутой системы поэтики здесь нет, и статья имеет не меньшее отношение к риторике, чем к поэтике. Все же по этой статье читатель древней Руси мог получить некоторые элементарные представления об отдельных средствах поэтической речи — метафоре, гиперболе и т.д.; она знаменует наличие известного интереса к вопросам теории литературы уже с первых веков нашей письменности, интереса, который на этом этапе мог вызвать лишь использование переводного произведения, но ещё не создание оригинального.

Эпоха Возрождения воскресила к новой жизни древних авторов, а классицизм XVII—XVIII вв. признал их авторитет неприкосновенным. Канонами стали «Поэтика» Аристотеля и «Послание к Пизонам» Горация. Последнее послужило вместе с тем и внешним образцом для целой серии подобных произведений с XVI по XVIII в. — итальянских, испанских, французских, английских, русских (Тредьяковского, Сумарокова и др.). Здесь же — один из первоисточников ряда своего рода «общих мест» для школьных «пиитик», «теорий словесности» и т. п.

Влияние Аристотелевой «Поэтики» обнаруживается уже в первой трети XVI в. у итальянского поэта Триссино («Софонисба», 1515, «Поэтика», 1529),

заметно в «Discorsi dell'arte poetica» Торквато Тассо. Широко использует теоретическое и поэтическое наследие античных авторов французский гуманист Скалигер, «Поэтика» (1561) которого, отводившая центральное место вопросам поэтического языка, получила в своё время общеевропейское признание. Так, в ряде звеньев (из которых отметим ещё итальянца Кастельветро (англ.)рус., впервые окончательно сформировавшего в 1570 закон «трёх единств») складывается постепенно, как будто бы целиком на основе античного наследия, Поэтика классицизма, ярче всего представленная в теории и практике французов XVII в., в частности поэтикой Корнеля («Три рассуждения о драме», 1660) и особенно Буало «L'art poétique».

Что же касается догматизма поэтики классиков, то он вполне соответствовал общему духу абсолютистской идеологии, стремившейся строго регламентировать все стороны жизни, в том числе и правила «хорошего вкуса», на основе картезианского рационализма в его буржуазно-придворной интерпретации. В наиболее развернутом виде систему теоретической поэтики этого стиля дает «L'art poétique» Буало, имея своим близким образцом «Послание к Пизонам» Горация, ряд мест из которого Буало берет почти в дословном переводе (в целом впрочем «L'art poétique» охватывает более широкий круг вопросов, чем «De arte poetica»).

Подробно разрабатывая поэтику драматургии и эпоса, Буало канонизирует поэтическую теорию и практику античных авторов, далеко не во всем правильно её трактуя. Требованиями рассудка и соображениями натуралистической правдоподобности (но без той широкой исследовательской базы, какую мы видим у Аристотеля) мотивируются все формулируемые здесь правила, среди которых одним из характернейших является известный закон «трёх единств» (места, времени и действия). Оказав огромное влияние на поэтику и литературу других стран, «L'art poétique» Буало становилось обязательным кодексом везде, где завоевывал себе место классицизм, находя близких адептов и подражателей (Готшед — в Германии, Сумароков — в России и т. д.).

ГЛАВА 2. Поэтика произведений Бориса Поплавского

2.1. Наследие Бориса Поплавского

Борис Поплавский очень интересная личность. Очень интересная социальная, языковая, культурологическая личность. Представитель второй волны русской эмиграции и очень яркий человек. И представить его гений, его талант, его прозу и поэзию без оглядки на пережитое им время невозможно. За короткую жизнь Поплавский успел написать только два романа, но эти романы вошли в историю русской литературы, в историю отечественной литературы, как классические произведения. И читатели неоднократно будут обращаться к этим романам, как и к стихам Бориса Юлиановича, потому что он в равной степени был и поэтом, и писателем, причем романы сразу же завоевали симпатию и читателей и критиков, а критики русской эмиграции отличались особой требовательностью к писателям, тем более к начинающим писателям, а о Поплавском очень и очень тепло высказывались и Георгий Иванов, которого, как мне представляется нельзя назвать добрым критиком, и Георгий Адамович, и многие-многие другие критики.

Два романа Бориса Юлиановича Поплавского - «Аполлон Безобразов», который был написан в 1932 году и «Домой с небес», вышедший в 1935 году. Эти романы были опубликованы в Париже. О Поплавском очень много написано, но написано в большей степени литературоведами. Литературоведы стремятся выявить и внутреннюю динамику произведений Бориса Юлиановича, и найти какие-то интертекстуальные связи с другими произведениями, связи с эпохой, но мне представляется, что наиболее ярко о Борисе Юлиановиче высказался очень нестандартный литературовед Александр Гольдштейн в небольшом эссе «Тайная жизнь Бориса Поплавского», которое напечатано в Москве в 1997 году в сборнике «Расставания с нарциссом. Опыт поминальной риторики».

Борис Юлианович родился в Москве, в артистической среде в 1903 году. Когда произошла революция, семья испытала от этого дискомфорт и, вслед за

белой армией, семья переехала на юг. В частности, Борис Юлианович некоторое время, в начале 20-х годов, жил в Ростове-На-Дону и работал в одной из ростовских газет, которая называется «Никитинские субботники», но об этом периоде практически ничего не известно. Может быть кто-то из литературоведов или историков занимался этим вопросом, но, к сожалению, этот вопрос остается пока что белым пятном.

Но затем через Стамбул семья переезжает в Париж, и здесь начинается уже иммигрантская жизнь, которая предопределила и тональность, и жанровое своеобразие, и все остальные характеристики произведений Бориса Юлиановича.

И в 1935 году Борис Юлианович вместе со своим другом Сергеем Ярхо вечером выпивает какие-то наркотические вещества и, соответственно, все это приобретает вид самых трагических последствий.

Все друзья и знакомые Бориса Юлиановича в один голос говорили, что для этого не было никаких предпосылок. То есть одни говорят, что это было самоубийство, другие говорят, что это просто было баловство.

Вот это тоже открытая страница, белое пятно в биографии Бориса Юлиановича, которое однозначно не будет когда-либо решено.

Как раз об этом периоде, о смерти Бориса Юлиановича, говорит Александр Гольдштейн в своем эссе. Он говорит, что Борис Поплавский отнюдь не умер, а просто уехал в Италию, жил там в монастыре, после войны переехал в Бельгию, писал статьи о кино и боксе. То есть жил своей тайной жизнью. Здесь много возражений, но такой миф. Миф о человеке который создал миф в своих произведениях, в частности модернистский миф. И литературоведы тоже создают мифы очень яркие. Теперь мы поговорим об этих двух романах и проследим каким комплексом языковых средств Борис Юлианович воздействуют на своего читателя.

Первое что бросается в глаза читателю при чтении романов Бориса Юлиановича - это повтор. Давайте посмотрим на пример: «Потом наконец, собравшись с силами, заставит свои мысли остановиться, весь сжавшись,

уставившись, замрет в непроглядной тьме, и тогда новое бедствие — галлюцинации, кошмары наяву обступят его» [35].

Здесь все построено по классической схеме. Повтор — галлюцинации, кошмары наяву, соответственно, при восприятии этого повтора значение, заложенное в первом компоненте, усиливается вторым компонентом. Кошмар наяву - это состояние психологическое. Оно намного сильнее чем галлюцинации. Вот так описывает Борис Поплавский повседневную реальность, внутреннее состояние своих персонажей.

«Так он дошел до угла, остановился, закурил таким знакомым жестом и исчез, оставив на мгновение за собой голубое облачко дыма. И вдруг страшная пустота и усталость охватили меня» [35].

«В конце вечера получается следующий результат уравнения: Олег измучен, недоволен (Аполлон-де во всем с ним согласился), Аполлон доволен (Олег просто не смог разрушить этого довольства, принесенного им с улицы), музыкант доволен (его выслушали), публика довольна (он кончил)... Олег говорил о себе, Аполлон говорил «да» и «конечно»... В общем, наговорился, переговорил и договорились» [35].

Здесь, при восприятии данных фрагментов, мы наблюдаем деавтоматизацию авторского внимания. Здесь Поплавский отступает от традиционной схемы построения повторов, и последующий повтор оказывается в семантическом плане, в плане значения, в плане реализуемого смысла, намного слабее чем первый.

Страшная пустота и усталость - страшная пустота намного сильнее. Это состояние намного сильнее чем усталость. Здесь в противоположном направлении начинает строиться контраст. Такие контрасты очень частотные в прозе и стихотворениях Бориса Юлиановича, которые деавтоматизируют внимание читателя, заставляют читателя остановить процесс чтения и сосредоточиться, снова прочитать этот фрагмент, чтобы увидеть это, чтобы понять какое же состояние испытывал персонаж.

Измучен, недоволен — согласитесь, что измучен намного сильнее, чем недоволен. Воспринимая повтор, читатель видит механически какие-то действия, механические действия персонажей, то есть персонаж уподобляется какой-то заводной кукле, что можно рассматривать как одну из составляющих модернистского мифа Бориса Поплавского.

На чьих персонажей это похоже? Когда персонаж, как заводная кукла. Вот он, идет этот персонаж по городу, целый день бродит и разговаривает, слышит дискурсы со стороны. В большей степени Д. Джойс в романе «Улисс». Роман посвящен одному дню из жизни персонажа, его даже нельзя назвать героем этого романа. Он идет и разговаривает словно механически. Такое впечатление складывается. Подобное впечатление производит и Поплавский в своих произведениях. Вероятно Поплавский был хорошо знаком с романом Джойса, и этот роман воздействовал на него может быть сознательно, может бессознательно. Это уже вопрос на многих литераторов, и на целые направления литературы. Причем на литературу в разных национальных традициях. Посмотрим как Борис Поплавский описывает своих персонажей: «И только Аполлон Безобразов, не живя, следственно, не старея, не страдая, следственно, ни в чем не участвуя, архаический и недоступный, продолжал путешествовать из конца в конец города» [35].

Мы видим и Блюма здесь конечно же. Видим как Аполлон Безобразов, так же, как и Леопольд Блум, целыми днями блуждает по городу, стремится в поисках своего я, в поисках не столько найти источник для пропитания, сколько найти, обрести себя в той действительности, в которой он оказался. И это состояние подчеркивается в том числе и посредством повторов.

Теперь скажем несколько слов о классификации повторов. Они самые разнообразные существуют. Посмотрим на текст Бориса Юлианович словно глазами наивного читателя. Данный отрывок из романа «Домой с небес»: «Олег чувствовал, что Бог боится его, ужасается его храбрости и любит его таким, как сейчас, совсем другую страстной и страшной любовью, чем той покровительственной и мирной, которую он любил Олега женатого, бородатого,

примиренного с жизнью, добродушно-молчаливого, безопасного. Нет, Бог снова любил в нем храбреца, девственника, аскета, пророка, люцифера» [13]. Насколько повтор здесь необычный. Одно стилистическое средство или одно средство воздействия на читателя сопровождается другими. Очень часто это встречается у разных писателях. Здесь мы видим, что повтор одновременно у нас сопровождается контрастом, контрастными языковыми средствами. Так же можно привести пример, как герой воспринимает действительность, в которой он оказался: «сумрачно, близко запел соловей; проскулил, пророкотал, прощелкал свою арию и снова замолчал» [13]. В данном случае мы видим разные состояния. Персонаж воспринимает действительность. Естественно, он говорит о себе. Это классическая схема интерпретации художественного текста, когда персонаж говорит об окружающей действительности, а на самом деле, он говорит о себе. Вспомним в романе Льва Толстого «Война и Мир» описывается небо Аустерлица, а фактически описывается персонаж, Болконский говорит о себе. Здесь тоже самое. И мы здесь даже фотографию можем увидеть самого персонажа. «Пропел». Далее идут метафорические номинации. «Пророкотал». Можно увидеть уже лицо персонажа. «Пророкотал». Чтобы пророкотать нужна мимика лица, это действие требует определенную мимику лица. Соответственно, «Прощелкал». Тоже самое. «Свою арию и снова замолчал», «Проскулил», это тоже мимика лица.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что повтор в прозе Бориса Юлиановича имеет аудиовизуальный эффект. Мы одновременно слышим звуки, и, в тоже время, мы представляем лицо, причем мы представляем не ту птицу, о которой говорится в данном случае, мы представляем лицо самого персонажа. Естественно здесь идет отражение способов восприятия действительности персонажем, оказавшимся без родины, без какого-то якоря в жизни. Это человек, который одновременно испытывает два психологических модуля. Это что-то и хорошее, и что-то плохое, и человек, до конца не знающий, что же на самом деле испытывает, что же он до конца на самом деле испытывает.

Посмотри на рематические конструкции: «Воистину не я живу, а живут во мне души, а я — только склад старых декораций, слов разного происхождения, улыбок различных, давно сошедших со сцены персонажей. А вот еще одна душа совсем в другом роде... С моноклем, с бахромою на штанах, с пороком сердца и с порочным сердцем» [13]. Мы видим, как осложняется здесь порок сердца порочным сердцем. «Идет, лукаво радуясь, — луна оставлена Лафоргом ей в наследство... Душа 1925 года.» [13]. Опять-таки читатель видит в каком состоянии находится персонаж на самом деле, но не поймет до конца, что он испытывает. Какие чувства, какие состояния психологические, потому что эти состояния испытываются персонажем одновременно, они дестабилизируют друг друга.

О Борисе Юлиановиче очень много писали и современники, и литераторы последующих поколений. На мой взгляд наиболее ярко о Борисе Юлиановиче высказался в своих мемуарах Владимир Яновский: «Его мистическая жизнь часто была полна пугающих противоречий, и тогда вокруг собирались исключительные по насыщенности темные силы. Мне всегда чудилось - не устоит, не осилит» [2, с.56]. Ясно, что тут речь шла о другом плане, ибо в таланте или даже гении ему никто не отказывал. Внутренне он чересчур спешил развить часть духовной мускулатуры, так же не проницательно, как и свои бицепсы. Владимир Яновский подчеркивает противоположные состояния души, которые испытывал Борис Поплавский с точки зрения современной психологии. Психологи назвали бы Бориса Юлиановича амбивалентной личностью. Хотя в настоящее время этот термин используется активно и в лингвистике, говоря об амбивалентной языковой личности, и, соответственно, это амбивалентность, которая была имманентной характеристикой внутреннего состояния Бориса Поплавского, отразилась и в его произведениях.

Соответственно, те средства воздействия, к которым прибегает автор, любой автор, не только Борис Юлианович, те средства воздействия на читателя предопределяются многими факторами, в том числе и образом жизни писателя. Вообще о писателях, о психологии творчества очень много написано. Одна из

таких книг - «Психологическое литературоведение» Валерия Павловича Беянина, в которой он говорит, что «Человек, довольный жизнью, адаптированный в обществе, писать никогда не будет» [40]. То есть все писатели - это люди неадаптированные в обществе и стремящиеся обрести свое я, как-то самовыразиться, найти свое место в этом мире. И тут очень трудно не согласиться с мнением Валерия Павловича Беянина, особенно после знакомства с биографией и творчеством Бориса Юлиановича Поплавского.

Модернистский миф Бориса Юлиановича, непосредственного свидетеля кардинальных изменений, кардинальных событий в процессе слома эпох, реконфигурирует концепты духовного мира таким образом, что при вербальном отражении они начинают существовать в форме антиномий, которые воспринимаются читателям как естественный формат проявления внутренних противоречий героя. И это основная теоретическая установка, может быть бессознательная, которую задействовал Борис Юлианович в процессе написания своих романов. Возможность, предопределенность испытывать одновременно два психологических модуса и вызвано образом жизни, теми следствиями, которые испытала жизнь Бориса Юлиановича покинувшего родину. Все это отразилось и на страницах его произведений. В частности, это нашло отражение в такой яркой категории, в таком ярком образном языковом средстве воздействия на читателя, как контраст.

К контрасту Борис Юлианович прибегает опять-таки бессознательно, подсознательно возможно, мы не можем сказать, что это намеренная актуализация или акцентуация внимания читателя. Прибегает и при описании внутреннего мира своих героев, и при описании тех событий, в которых задействуются герои.

В данном случае давайте посмотрим первое описание Аполлона Безобразова в одноименном романе. Роман ведется от лица героя Васеньки, который, блуждает по городу, опять таки вспоминаем Блума, и вдруг видит на берегу Сены какого-то человека, и он его рассматривает и описывает. И вот Васенька таким образом описывает Аполлона Безобразова: «лицо это было так

необыкновенно и вместе с тем так странно так банально» [35]. Странно, банально - не сочетаемые эпитеты. «и вместе с тем так замечательно что я не очень долгое время как бы погрузился в него хотя она была непроницаемая даже вдруг успокоившись от удивления» [35]. Очень необычная трактовка образа персонажа. Или вот как Борис Юлианович описывает, а возможно не Борис Юлианович, а рассказчик, ведь согласно современным теориям - повествование ведётся не самим автором, а так называемым имплицитным автором, рассказчиком, который по-своему выстраивает те события, которые всплывают в памяти, в автобиографической памяти писателя, при этом оперирует еще и к воображению, к авторскому воображению. Вот как имплицитный рассказчик описывает дружбу Васеньки и Аполлона Безобразова: «Так, подобно Дон Кихоту и Санчо Панса» [35]. Тоже контраст. «Подобно Данте и Вергилию, подобно двум врагам, подобно двум приятелям» [35]. Здесь уже эксплицитно разворачивается контраст. «Подобно двум банальным прохожим шли мы по безлюдным улицам» [35]. Имплицитный рассказчик также стремится проникнуть во внутренний мир персонажа. Раскрыть читателю, что же на самом деле испытывает этот персонаж. И вот как дается описание Аполлона Безобразова в одноименном романе: «Аполлон безобразов любил одновременно утверждать и отрицать, любил долго сохранять противоречивые суждения о человеке, пока вдруг, подобно внезапному процессу кристаллизации, из темной лаборатории его души не выходило отчетливое и замкнутое суждение, содержащее в себе также и момент доказательства, которое потом и оставалось за человеком неотторжимо, как проказа или след огнестрельной раны» [35].

Противоречия, диаметрально противоположные психологические модусы. Вот что составляет сущность внутреннего мира персонажа. Еще одно описание Аполлона Безобразова. При этом описание героя всегда производится с точки зрения контрастности, с точки зрения противоположности. Таким образом мы, как читатели, имплицитные читатели, воспринимаем этого персонажа. «Аполлон Безобразов был где-то далеко-далеко, по ту сторону рассветов и закатов, где и время и вечность, и день и ночь, Озирис и Сэт, и все

живые и все умершие, и все грядущие, и все надежды, и все голоса присутствуют вместе и никогда не расстаются, и никогда не смолкают и откуда со слезами на глазах нисходят в жизнь» [35]. Одни сплошные контрастные средства, сплошной контраст, как способ отражения внутреннего мира персонажа, оказавшегося по воле судьбы в эмигрантской действительности. Еще один пример: «Он говорил, что чувствует особый вкус ко всему находящемуся под землей и мечтал бы жить в комнате, находящейся на сто верст в глубину» [35]. В данном случае контраст подчеркивает стремление персонажа убежать от действительности и это все опять таки предопределяется жизнью. Эти же чувства испытывал и сам Борис Юлианович, ведь невозможно передать понимание, осознание эфирных вещей, которые не пережил самостоятельно. «И мечтал бы жить в комнате, находящейся на сто верст в глубину» [35]. Убежать от действительности, не хочу никого видеть, ни о чем слышать не хочу, хочу только прислушиваться к своему я. Хотя, опять таки, художественный текст предполагает множество интерпретаций, и каждый человек интерпретирует и фрагменты текста и текст в целом исходя из своего опыта чтения. «Уходил в горы, где до седьмого пота карабкался по скалам, чтобы далеко отошедший от всего живого стать в каком-нибудь орлином гнезде» [35]. Тоже, побег от действительности. «Здесь, засыпая, он думал свои золотые буддийские мысли о солнечном круговращении всего, о торжестве свободы и необходимости в легкости мира, который так легко сдул с себя как оцепенение золотой послеобеденной сонливости, а внизу, на несколько вёрст под ним, нестерпимо, торопливо, тяжело, тревожно начиналось короткое, как гроза, счастье Олега, быстро долженствующее смениться столь долгим и тяжелым ливнем слез» [13].

Посмотрим описание Аполлона Безобразова посредством контрастных языковых средств: «Обо всех этих превращениях моего для него бытия я догадался только значительно позже, когда заметил, что Аполлон Безобразов обращается со мной, как будто я и вправду был одновременно и дураком и умным, и слабым и сильным, и нежно интересующим его и далеким от него бесконечно» [35]. Какое же чувство на самом деле испытывал персонаж.

Персонаж воспринимающий какую-то ситуацию в данном случае, какие чувства испытывал Аполлон Безобразов по отношению к Васеньки? Непонятно, остается для нас загадкой. Потому что компоненты контраста нейтрализуют друг друга, и на самом деле ничего не остается. Может быть какая-то суспензия которую нужно рассматривать под микроскопом. Но здесь дело скорее для психологов, здесь нужны какие-то дополнительные психологические знания. «Наглая, добродушная, добрая, свирепая, лихая, Россия шоферская, зарубежная, сетроеновская, непобедимая, пролетарско-офицерская, анархическо-церковная» [13]. Такое впечатление осталось у Бориса Юлиановича о родной стране. Опять-таки противоречивость, сплошная противоречивость. «Кожа есть откровение тела. Усталость и счастье здоровья, страх порока вожделения. И нет ничего глубже кожи» [13]. Нужно декодировать, или кодировать, какой же смысл вложил в это высказывание Борис Юлианович. Современное искусство выхолащивает человека, а то, что выворачивает человека - это большой труд, труд восприятия настоящего искусства. Это большой труд и, конечно же, не всё сразу увидишь. Кожа, глубже кожи - это еще один контраст, еще одна характеристика объекта. Конструкции, которые подчеркивают поиск персонажем своего я. Где же оно находится, в какой части света, в какой части, может быть, города, или какого-то более замкнутого пространства.

«Как это было давно, как будто совсем другие люди, молодые люди в различных демисезонах, и все они — Я, худые, широкоплечие, с красной, распухшей от жары рожей, с тонкими, белыми руками, покрытыми испариной усталости, в изнеможении ложившимися на бумагу, с широкими и грязными, налитыми кровью руками, отдавленными гирями, с широкой скуластой небритой мордой, ищущей, кому бы показать кузькину мать, и еще другие молодые люди, плачущие в церквах, в слезах, в отчаянии веры лежащие ничком на полу, играющие в карты или на улице пыжащие свои плечи перед зеркалами, супящие брови, выпячивающие нижнюю губу, наглые, пьяные, заискивающие, гордые, молчаливые, болтливые, обезумевшие от злобы, умирающие от страха перед кондуктором — и это все я... Я... Я... .» [13]. Такое восприятие себя

персонажем романа «Домой с небес» Олегом. Соответственно та действительность, в которой оказались представители второй волны, да и первой тоже, хотя первая волна русской эмиграции более комфортно, если так можно сказать, устроилась в жизни. Вторая волна оказалась более потерянной, говоря термином, задействованным Владимиром Яновским. И это приводит тому, вся эта ситуация приводит тому, что персонажи, как и реальные представители эмигрантской среды, отрицают все, и в тексте мы находим это отражение. Вот как описывается внутреннее состояние Аполлона Безобразова: «Что делал Аполлон Безобразов во время бала? Он ничего не делал. Он пил? Нет, он ничего не пил» [35]. Здесь возникает фактический материал для той проблемы, которая активно обсуждается в наше время в рамках теории текста, которую кратко можно озаглавить «Кто говорит?». То есть говорит рассказчик, а ему отвечает персонаж, имплицитный автор, многоголосие. Полностью текст построен по принципу не собственно прямой речи. Кто говорит? Кому говорит? Что говорит? Не понятно. Конечно, все понятно если мы микроскоп возьмем и разберем все. Тогда это становится понятно, а при первом восприятии текста ничего не понятно, но это уже другая эпоха, это уже постмодернизм. Хотя постмодернизм предопределён какими-то модернизскими характеристиками. И та же проблема существует при восприятии текстов, к примеру, Джейн Остин. Мы знаем эту писательницу, почти все романы которой экранизированы. При восприятии ее текстов тоже непонятно кто кому говорит, что говорит. Насколько Джейн Остин опередила модернистскую эпоху.

Вернемся к нашему примеру: «Аполлон безобразов не любил разговаривать, но все же был на балу? Этого в точности нельзя было сказать, ибо в то время, как бал кружа и качая объемлил нас, Аполлон Безобразов объемлил бал. Бал был в поле его зрения, он входил в него и забывал его по желанию. Иногда в самый разгар его ему казалось, что снег идет над этим синим пустым полем, иногда он вообще переставал видеть, тогда звуковые явления занимали его, он позволял всему вращаться вокруг него, но сам не вступал во вращение» [35]. Странное состояние, которое сразу так и не представишь. «Он

всем поддакивал, говорил сразу со многими и, не слушая никого, спокойно спал на словесных волнах. Все одновременно было вполне объяснимо, непостигаемо и не нуждалось в объяснении» [35]. Тут тоже, объяснимо и непостигаемо. Так как же на самом деле это было? «И не нуждалась в объяснении» [35]. Еще одно состояние. Читательское внимание опять деавтоматизируется. «И снова Аполлон Безобразов просыпался к смеху однако, лишенный грусти, как мог он смеяться. Он не был и не не был – являлся, казался, был предполагаем. И все-таки он был за, в и потому.» [35]. Вот о чем он говорит. Эпизоды. Персонаж не живет какой-то кардинальной жизнью, а снимается где-то на задворках современной жизни, где-то в эпизодах. Еще один пример, тоже отрицание при описании взаимоотношений персонажей. «Аполлон Безобразов посмотрел на меня. Глаза его отнюдь не были похожи на глаза гипнотизера, они не блестели ни загадочно, ни томно, они не темнели, а ровно поворачивались вместе с лицом не как живые существа, а, скорее, как толстые чечевицы красивых ацетиленовых ламп на башнях маяков. Но глаза эти отнюдь не были стеклянными, скорее, прозрачность их была чем-то замутнена, как это бывает у европейцев, долго живших под тропиками, или у курильщиков опиума; но эти глаза отнюдь не были сонными, они не спали и не бодрствовали. Это были обыкновенные глаза, совершенно ничего не выражавшие. Это были глаза совершенно особенные, которым я никогда не видел подобных.» [35]. Нестандартность и, в то же время, не существование, вот как это сочетается при восприятии одним человеком другого человека. Пример показательный для произведения или идиостиля, идиодискурса Бориса Юлиановича. «Монах с грязными ногами и наодеколоненной головой, пролетарий — нет, безработный, буржуй — нет» [13]. Кто с кем разговаривает? Возникает проблема, кто говорит? «Нищий, идеолог буржуазии, бездельник. Олег целый день занят чем-то» [13]. Бездельник и вдруг занят чем-то. Как это? «Философ... Но ведь он ни единой книги не дочитал до конца... Дурак... Нет, потому что ему всегда казалось, что это он сам мог написать... Никто... Ничто... Никакого народа... Никакого социального происхождения, политической партии, вероисповедания...» [35]. Так что же есть

на самом деле? Эту проблему, конечно же, должен решить сам читатель воспринимая текст.

Василий Яновский написал следующую вещь. Он говорит: «И тут Поплавский ушел. Интересно было проследить только за тем, кто за этим следил. Как же сейчас оскудеет русская философия, русская поэзия и вообще всё русское» [2, с. 56]. Борис Поплавский вызывал такое ощущение у людей. Они мгновенно умнели в его присутствии, они становились почти гениальными. Было совершенно непонятно, все пьяные, плохо одеты, нищие – но гениальные. Происходит какое-то безобразие, потому что, безусловно, Поплавский участвовал в большом количестве безобразий. Более того, его знаменитый роман называется «Аполлон Безобразов», и здесь можно в любую сторону фамилию крутить из образа безобразие. И он же считал, что жизнь безобразна в основе своей, поэтому любые действия, совершенные в безобразном мире, приведут к безобразию.

И что может быть наиболее грустно, много вы будете делать из хороших, добрых побуждений, но все превратится в какую-нибудь гадость. Совсем не теплая мысль, как нежная, греющая сердце, располагающая к поэту. И вот с таким человеком вдруг становились умнее и гениальнее. Это не могли понять. Но ничего не сделаешь. Поэтому, волей-неволей, они начинали принимать это как некое непонятно что.

Вот это и многое, многое другое, чем поражал людей, и создало эту уникальную ауру, которая не тает, но она отпугивает. И отпугивает она может быть потому, что мы не понимаем какой-то важной вещи, что произошла с литературой и с поэзией, в частности. Может быть с поэзией в первую очередь.

Это то, о чем скажет Георгий Адамович, выдающийся русский поэт, критик и арбитр. Адамович написал обо всех практически мигрантах, и он говорил, что мы, до определенного периода, можем рассматривать историю литературы как историю триумфов побед и свершений. «Фауст» Гёте – это победа и триумф литературы? Конечно. «Война и мир» Толстого это триумф? Абсолютно. «Гулливер» Джонатана Свифта победа, триумф, достижение?

Конечно. Но так только до определенного момента - пишет Адамович. С какого-то момента история литературы – эта история катастрофы. И мы уже совершенно не можем сказать, какая это победа? В чем победа? И этих людей, этих поэтов называли проклятыми. Про Бориса Поплавского говорили, что его легко можно было представить за одним столом в кафе Ротонда во многом с такими же нищими, как Хаим Сутин, Батлер, с, может быть, чуть менее нищим Марком Шагалом, который не был проклятым поэтом на удивление. Там сидели воры, убийцы, сутенеры. Кафе ротонда вовсе не было тогда тем местом, куда надо водить туристов. Его многие обходили стороной.

Ходасевич писал: «Если вы проходите кафе Ротонда и видите там русских, которые сидят за столиком – знайте, эти люди ничего сегодня не ели. Но они сидели очень гордо, голодные, но вот так, как будто были сыты, с этой особой гордостью, особой отчуждённостью, вокруг них было как будто какое-то облако непроницаемости, и, вот в том числе и деньги, и меценаты, никак сквозь это облако непроницаемости проникнуть не могли» [13, с. 17].

И вот эти люди, которые вчера были генералами, водили армии, а сегодня не всех берут таксистами работать, я уж не говорю про литераторов. Этим-то вообще чем жить... Кому там нужна русская литература кроме самих русских. Написаны на русском языке, которого французы не знают. И надо просто понимать ту какую-то крайнюю степень отчаяния, в которой живут эти люди. Даже странно, как непонятно какими словами это описать.

Адамович говорил про Поплавского, что он начал там, где закончил Александр Блок. А где закончил Блок? Блок кричал, он умирал. Будучи страшно болен, его не выпустили лечиться за границу. Он был отвергнут частью своих друзей. Блок закончил просто где-то, в какой-то страшной бездне.

А Борис Поплавский с этого начал. И Адамович говорит: «С какой-то новой ступени темноты и шагнул прямо в 5 акт» [7, с.22]. Есть литературное произведение – называется «Гамлет». 4 акта пропускаем – сразу пятый. Вот Борис Поплавский начал жить вот в этом контексте. Сразу шагнул в место

трагической развязки, где уже все решено и предрешено. Где расписан распорядок действий и неотвратим конец пути.

2.2. Принципы поэтики в поэзии Бориса Поплавского

Анна Андреевна Ахматова когда-то говорила, что мы знаем о людях больше, чем знал Достоевский. Поразительная фраза, особенно если вы читали Достоевского. И понятно в какую сторону фраза. Вектор понятен. То есть страшно даже подумать, знаем о людях больше, чем знаем Свидригайлова, больше чем Ставрогина, больше чем, в конце концов, капитана Лебядкина? Больше где самая темная тьма? Больше того, о чем и говорить даже невозможно. то есть прошли, говорит Ахматова, сквозь баньку с пауками Свидригайлова и оказались где-то. Это надо очень хорошо понимать и учитывать, когда мы говорим о людях, которые родились в этом. И один из таких людей был Борис Поплавский, человек уникальной судьбы, невероятного дарования и страшной неудачливости. «Недавно приехал и только что расстался с семьей, я сутулился, и вся моя внешность носила выражение какой-то трансцендентальной униженности, которую я не мог сбросить с себя как накожную болезнь.» [35]. Трансцендентальная униженность. Униженность идущая откуда-то оттуда. Там, где кончаются все пределы, там, где кончаются и продолжаются вечно бои с пауками. И вот Поплавский своей смертью задал выразительный вопрос русской литературе.

Все от Адамовича до Одоевцевой вопрошают, кто был Поплавский? Пытаются определить. Кто, поэт? Да, поэт. Блистательный поэт. Может быть последний достойный на последний день. И как то не поэт одновременно, потому что в нем еще есть что-то большее. Прозаик? Автор двух романов, очень талантливых, Но и этого больше. Автор потрясающих метафизических дневников, которые потрясли, в частности, Николая Бердяева? Да, но и не только это. Он автор чего-то, он автор какой-то судьбы, которая видится нам загадочной, потому что не прочитывается. Не прочитываются до конца, и пока существовала та среда, пространство, в котором жил Поплавский, его друзья,

его знакомые, люди которые его читали, они все время спрашивали - кто такой? Кто он был? Кем он был?

Георгий Адамович, выдающийся поэт и критик, человек исключительно прозорливый, пишет следующее: «Он прежде всего был необычайно талантлив. Талантлив, как говорится, насквозь, до мозга костей, в каждой случайно оброненной фразе, в каждой написанной строке, он весь светился ею, казалось, излучал ее. Вспоминая всех русских поэтов, с которыми приходилось встречаться, мало кто из них оставил такое впечатление, как Поплавский. Дело вовсе не в том, что он Поплавский без умолку говорил, а другие, допустим, молчали. Дело в той атмосфере, которая, мало-помалу, создается вокруг личности и постоянно сопутствует ей, признаюсь, например, что молчание Велимира Хлебникова, которого я не в силах понять как поэта, иступленное, лунатическое, напряженное до того, что при нем каждое произнесенное слово казалось нелепым, оскорбительным, врезалось мне в память как что-то подлинное, значительное, хотя, и труднообъяснимое, и также врезался в память ослепительный, порой фантастический по быстроте и смелости переходов разговор Осипа Мандельштама. Поплавский был явлением того же порядка, хотя ни на кого не похожим, замечательным фрагментом» [42]. Вот так они будут писать, они так нащупывают, такой способ во тьме нащупать Поплавского. Он и был дитя ночи, он оживал ночью, как о нем написал Бахрах, литературный секретарь Бунина.

Выживал во тьме, в темноте дитя Монпарнаса. Царства Монпарнаского царевич. Орфей монпарнаса. Вот оценка. И одновременно в этой тьме его нащупать не можем, не в состоянии, потому что он оставил после себя невероятную совершенно легенду, и, оказалось, таких уже больше нет. Достиг какой-то новой ступени тьмы, с которой шагнул.

Хотелось бы выделить тональность самого Поплавского. Вот одно стихотворение из его книги «Флаги». Это была единственная книга, которая вышла при жизни Поплавского. Знаменитое стихотворение «Черная Мадонна».

Поплавский тогда писал не так, как в конце жизни, потому что вот он умрет, и достанут его дневники друзья, соберут его книжку «Снежный час» и все поймут. Но «Флаги» уникальная книга абсолютно. Он умер в 32 года, а до этого прошел все пути, которые прошла мировая литература на тот период. Был дадаистом, сюрреалистом, кем только не был, писал автоматические стихи, они тоже изданы.

И вот «Черная Мадонна», посвященная Вадиму Андрееву, сыну писателя Леонида Андреева, его друга. Это было такое стихотворение, которое у монпарнаской молодежи было на слуху. А что такое монпорнаская молодежь? Это, как писал Ходасевич, - «Люди, приходящие в кафе Ротонда, оно тогда не отличалось той славой, которую приобретет потом, потому что Ротонда, это было такое кафе для бедных, нищих художников, поэтов, писателей. Там день и ночь сидел Хаим Сутин, туда заходил Марк Шагал, каждую ночь туда являлся Пикассо и русские, русские, русские, русские» [44]. И Ходасевич писал: «Если увидите русского поэта или художника за столиком Ротонда — знайте, скорее всего он не обедал, потому что и нет денег и, сейчас, когда он сидит и с такой бравадой, с такой смелой и дерзкой подачей рассуждает обо всем на свете, о боге, о метафизике, о поэзии, ему, скорее всего, не на что купить чашку кофе». [44]. И этой среде, монпарнаской молодежи, «Черная Мадонна» конечно очень понравилась. Это ранний Поплавский, если так можно сказать о человеке, который ушел из жизни в 32 года.

Синевели дни, сиреневели,
Тёмные, прекрасные, пустые.
На трамваях люди соловели.
Наклоняли головы святые,

Головой счастливою качали.
Спал асфальт, где полдень наследил.
И казалось, в воздухе, в печали,
Поминутно поезд отходил.

Загалдит народное гулянье,
Фонари грошковые на нитках,
И на бедной, выбитой поляне
Умирать начнут кларнет и скрипка.

И ещё раз, перед самым гробом,
Издадут, родят волшебный звук.
И заплачут музыканты в оба
Чёрным пивом из вспотевших рук.

И тогда проедет безучастно,
Разопрев и празднику не рада,
Кавалерия в мундирах красных,
Артиллерия назад с парада.

И к пыли, к одеколону, к поту,
К шуму вольтовой дуги над головой
Присоединится запах рвоты,
Фейерверка дым пороховой.

И услышит вдруг юнец надменный
С необъятным клёшем на штанах
Счастья краткий выстрел, лёт
мгновенный,
Лета красный месяц на волнах.

Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет чёрная Мадонна,

Руки разметав в смертельном сне.

И сквозь жар, ночной, священный, адный,
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,
Запорхает белый, беспощадный
Снег, идущий миллионы лет. [15].

Двадцать седьмой год. Он будет маньяком снега. Это очень важно, очень трогательная деталь. И он напишет это, а после смерти друзья собрали «Снежный Час» - книгу, там снег идет в каждом стихотворении, хочется сказать в каждом абзаце. Почему? Потому что вот эти люди, они приехали из России, и они уехали оттуда, они ничего не успели, они образование получить не успели, они не сложились там еще, и вот они уехали, они выброшены, они помнят тот снег, русский снег, и вот, когда над Парижем шел снег, Поплавский кричал от счастья, потому что шел снег, и ему хотелось думать, что это тот самый снег, который сейчас идет в России, или, во всяком случае, хотя бы очень похожий. Это была Россия, которая падала с неба для него. Для человека, который, может быть, по-французски понимал лучше чем по-русски, это было очень и очень важно.

Словосочетание «Черная Мадонна» вынесено в заглавие стихотворения Поплавского, вошедшего в единственный напечатанный при жизни поэта сборник «Флаги».

Первое, что бросается в глаза после прочтения стихотворения, это цепь логически слабо связанных между собой образов. Экспрессивность создается путем сочетания акустических и колористических впечатлений, которые находятся в состоянии взаимопроникновения и отталкивания одновременно. В стихотворении наблюдается оппозиция — счастье-праздник-смерть:

Загалдит народное гулянье,
Фонари грошовые на нитках.

А на бедной, выбитой поляне
Умирать начнут кларнет и скрипка [15].

В группу «счастье-праздник» входят следующие семантические ряды: «народное гулянье», «праздник», «парад», «фейерверк». Такие словосочетания, как «умирать», «смертельный сон», «адный», «выстрел», «пороховой», «беспощадный» относятся к характеристике «смерти». Сам по себе праздник несовместим в реальности со смертью, но в художественном мире Поплавского мы наблюдаем обратное: писатель совмещает несовместимые в реальности понятия. И здесь возникают ассоциации с Мандельштамом, у которого смерть является «праздничной»:

Только в пальцах роза или склянка, -
Адриатика зеленая, прости! -
Что же ты молчишь, скажи, венецианка.
Как от этой смерти праздничной уйти? [45]

Обратимся к сюжету «Черной Мадонны», насколько возможно это в лирическом стихотворении. В начале произведения описывается атмосфера сна и безмолвия, где «на трамваях люди соловели» и «спал асфальт». Однако этот сон быстро сменяется бодрствованием, и своеобразным переходом одного состояния в другое служит образ уходящего поезда - сквозной образ лирики поэта. «Поезд несет с собой перемену, вносит в художественный универсум что-то новое, необычное и часто воспринимается слухом», - впоследствии пишет Гайто Газданов [46].

Поезд, а вместе с тем и ощущения от его прибытия служат той дверью, которая вводит читателей в мир праздника. Праздник с самых первых строк воспринимается двояко: с одной стороны, это какофония («загалдит народное гулянье»), с другой - эвфония, прекрасная музыка, «волшебный звук». Но, не

успев появиться, этот мир исчезает и, тем самым, рождает ассоциации со смертью человека:

...А на бедной, выбитой поляне
Умирать начнут кларнет и скрипка [15].

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что на смену прекрасному миру музыки приходит хаос и разноголосица, «болезненная синэстезия», выраженная лексически «шумом вольтовой дуги», «визгом шаров»:

Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет Черная Мадонна,
Руки разметав в смертельном сне [15].

Хаос, однако, тоже не вечен и в конце стихотворения испаряется под аккомпанемент «беспощадного снега». Таким образом, произведение заканчивается тем, чем и начиналось - сном, но уже вечным, смертельным. Введение в стихотворение образа Черной Мадонны усиливает драматизм всего стихотворения и неизбежное наступление смерти.

Подобную функцию носит образ Мадонны в стихотворении «Dolorosa». «Dolorosa» - (от лат. «скорбящая») - восходит к образу Богоматери Скорбящей, оплакивающей Христа. Действительно, некоторые детали текста позволяют отнести это стихотворение к библейскому сюжету о распятии Иисуса Христа: «труп», «площадь», «балкон», «лежащая на земле Мадонна». Трагизм «Dolorosa» выявляет себя в образах осени и зимы:

Громко хлопнув музыкальной дверцей,
Соскочила осень на ходу,

И, прижав рукой больное сердце,
Закричала, как кричат в аду.
А в ответ из воздуха, из мрака
Полетели сонмы белых роз.
И зима, под странным знаком рака,
Вышла в небо расточать мороз [15].

Снова наблюдается оппозиция: «музыкальная дверца», «белые розы» - «больное сердце», «мрак», «зима», «мороз». Роза символизирует божественную любовь [14], следовательно, строки «...А в ответ из воздуха, из мрака Полетели сонмы белых роз» вскрывают следующий смысл: несмотря на царящий хаос вокруг, хаос земного мира, «мрак», все же есть божественная любовь, падающая с неба. Но у Б.Ю. Поплавского метафора любви к Богу, любви Бога намного шире: хаос проникает и на небо:

...И зима, под странным знаком рака,
Вышла в небо расточать мороз [15].

И здесь возникает ассоциация с А. Блоком, у которого роза символизирует смерть: «...в белом венчике из роз» [47]

Холод, мороз, проникающие на небо, окутывают вечным сном и Царство Божие. Даже смерть запела, танцуя, «над лежащей на земле Мадонной».

Анализ данного стихотворения позволил нам четко определить семантику образа Мадонны, где он является прототипом скорбящей Богородицы.

В другом стихотворении, «Dionisus du Pole Sud» («Дионис на Южном Полюсе»), также присутствует образ Мадонны. Для понимания этого образа обратимся к «сюжету» стихотворения, к другим образам. В начале стихотворения появляется образ «снежных роз»:

Розовый крест опускался от звезд,
Сыпались снежные розы окрест [15].

Лирический герой предупреждает нас:

Путник, не тронь эти странные розы –
Пальцы уколешь шипами мороза.
Милый, не верь ледовитой весне –
Все это только лишь розовый снег...[15].

«Снежные розы», «странные розы», «шипы мороза», «ледовитая весна» - все это символизирует смерть, вечный сон. Однако далее мы видим следующую картину:

В розовом фраке волшебник Христос
Там собирает букеты из роз [15].

Следовательно, мы можем сделать вывод, что Христос соприкасается со смертью, результатом чего являются строки:

...Умер в хрустальных цепях Адонис,
Он утонул, белозубый охотник.
Плачет отец его, Праведный Плотник [15].

Мадонна едет за сыном своим, и по дороге загромождает ей путь «занавес снега».

Дива, опомнись, очнись, обернись –
Умер в хрустальных цепях Адонис [15].

Однако Мадонна этому не верит и следует дальше намеченному пути. Венера, Диана, Елена, Солвейг, символизирующие женское начало в природе, тоже следуют за «сыном». Видят они дом – «воплощение неги и скуки», прекрасных дам, лордов, танцующих в розовых платьях, и «среди них восхитительный денди», проживающий в отеле.

Вышел; прилично приветствовал мать,

Стал дорогую перчатку снимать.

Но не пожались различные руки [15].

Христос умер, но не верившая в его смерть Мадонна все же находит «сына», им оказывается Дионис. Однако их руки не пожались, так как были «различные», и в конце стихотворения наступает смерть самой Солвейг:

Солвейг ослабла, она умирает [15].

Как следует из примечания к стихотворению, Иисус и Дионис – «соотношение активного и пассивного начала» [15], к тому же это соотношение христианского и языческого. Из этого следует, что языческий бог Дионис – это мнимый, ложный Иисус, считающий себя сыном Мадонны. Весь драматизм сложившейся ситуации усиливает описание Мадонны:

Солвейг на снег опадает от скуки,

Солвейг на смерть оседает от смеха.

Лает в ответ ледовитое эхо,

Грудь неестественный смех разрывает... [15]

Фоника этих строк создает впечатление свистящего ветра, холода, в который погружается Мадонна.

Франт не успел дотянуться до тела –

Тело растаяло, оно улетело [15].

Автор не дает возможности Дионису дотянуться до тела Мадонны, соприкоснуться с истинным божеством, что подчеркивает истинность, ценность, «религиозность» образа Матери Христа. Анализ этого стихотворения позволил нам считать образ Мадонны прототипом Богородицы, Матери Иисуса Христа.

Своеобразно трансформируется образ Мадонны в стихотворении «Нездешний рыцарь на коне...». Подобно предшествующим стихотворениям здесь тот же «набор» образов (Иисус, Мадонна), лишь функционируют они по-другому.

В стихотворении мы видим атмосферу сна: кругом «полная тишина», «отшельник спит», «спит дерево», «луна на плоской крыше спит», «недвижны лодки на пруде». Далее нашему взору предстает волшебник, герой кельтской мифологии, легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола Мерлэн:

Мерлэн проходит по воде,
Не шелохнув ночных цветов...
Мерлэн, сладчайший Иисус,
Встречает девять муз в лесу.
Мадонны, девять нежных Дев,
С ним отражаются в воде [15].

Мерлэн сравнивается с Иисусом, а музы - с Мадонной. После этой встречи волшебник Мерлэн начинает тихо петь, что даже серебряные рыбы плывут в сети, «покорствуя судьбе». В стихотворении явно выражено противопоставление: пение Иисуса - пение Орфея. Если Иисус своим пением нарушает тишину ночи, «разбивает» оковы сна, то Орфей как раз выступает в стихотворении спасителем сна:

Ночной Орфей, спаситель сна,

Поет чуть слышно в камыше.
Ущербная его луна
Сияет медленно в душе [15].

Тему Орфея мы находим и в лирике В.Ф. Ходасевича, где предназначение поэта осознается как предназначение трагическое:

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.
И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей [48].

Б.Ю. Поплавский в своем стихотворении подчеркивает постепенное угасание этой песни: «поет чуть слышно», «сияет медленно». Эта музыка, это пение вызывает у лирического героя гневные речи:

Проклятый мир, ты близок мне,
Я там родился, где во тьме
Русалка слушает певца,
Откинув волосы с лица [15].

Как следует из данных строк, лирический герой, как никто другой, знаком с этим миром, который у него отождествляется с тьмой. Однако эта тьма недолговечна, о чем свидетельствуют следующие строки:

Но в темно-синем хрустале
Петух пропел, еще во сне.

Мерлэн-пустынный встал с колен,

Настало утро на земле [15].

Петух, как известно, в большинстве традиций связан с божествами утренней зари и солнца, этому мы находим подтверждение и в тексте стихотворения. Однако известна и другая функция данного образа: своим криком он разгоняет нечистую силу. Таким образом, эти две функции сливаются воедино, образуя единую семантику.

Еще во сне петух чувствует приближение Христа, божественной силы, что и вызвало его пение, которое разогнало все нечистые силы. Вследствие этого на земле наступает утро, а с новым утром наступает и новая жизнь.

Проанализировав это стихотворение, смеем предположить, что образ Мадонны выбирается в качестве сравнения небезосновательно. Подобно тому, как Мадонна благословляет сына своего на благие дела, поэт, встретивший свою музу, спешит принести людям пользу и радость. Мадонна всегда следует за сыном своим, и волшебник-поэт тоже неустанно следует за своими музами:

Мадонны, девять нежных Дев,

С ним отражаются в воде [15].

Как следует из анализа стихотворения, в творчестве Б.Ю. Поплавского наблюдается совмещение языческих и христианских образов. Традиционный образ нередко трансформируется в его стихах для того, чтобы подчеркнуть важное несоответствие кажущегося и истинного. Образы Христа, Мадонны, ангелы представляются в реальной обыденности, среди шума и тьмы, холода и пустоты. Являющиеся сакральными образами, вечными и непостижимыми, они умирают в реальности поэтики Б. Поплавского. В подобном хаосе безумия лирический герой не может найти себе места, вследствие чего в поэзии пространство замыкается витринами, дверьми, стеклами. Лирический герой ищет путь, следуя которому мечтает обрести душевный покой.

После смерти Поплавского все изумлялись его эрудиции, ну и при жизни, конечно, изумлялись, но при жизни то он был известен совсем узкому кругу людей, его друзей. А вот после смерти, когда стали выходить его книги, его дневники в особенности, это изумление было всеобщим, там уж 32 года человеку, но невероятной, немислимой образованности.

Но многие отмечали, что может быть она и не очень-то построена, то есть, усвоил ли он все то, что прочитал. Но там арбитры были - Бердяев или Адамович. Когда сегодня читаешь, кажется, что, действительно, образованность феноменальная, Но Поплавский был одарен удивительным несчастьем если можем так сказать. Тотально увлекаясь чем-то, он присваивал себе предмет собственного увлечения, и никто не знал, кем он явится через 20 минут. Был эпизод у Мережковского, когда Поплавский, вдруг, в полной тишине что-то доказывая, произнес, обращаясь к Зинаиде Гиппиус, - «Вы должны не забывать, что я все-таки человек либеральных убеждений». Возникла пауза, и вдруг хохот. Просто хохот вповалку. Все лежали. Что смешного, казалось бы. Но все знали Поплавского, и услышать от него, что он человек все-таки либеральных убеждений, было невероятно смешно, потому что через час он мог быть человеком монархических убеждений, а через полтора часа собраться уйти в монастырь, а еще через пять часов стать ницшиантом, и так далее, и так далее. И эта невероятная пылкость и невероятная одаренность, которая вместе с тем превращалась в несчастье и в особого рода одиночество.

Ирина Одоевцева в своей книге «На берегах Сены» вспоминает, был какой-то диспут о Джойсе и Прусте у знаменитых модернистов, весь мир тогда читал Джойса и Пруста, и, как будто бы, если верить Одоевцевой, а ее некоторые упрекают в том, что она в своих мемуарах что-то сочиняла: «Только что выступил основной докладчик, к ней подходит в перерыве Поплавский и спрашивает, а вы можете мне вкратце рассказать что там у Джойса и Пруста? И она, как-то изумленная, ему обо всем этом рассказывает, и каково же было ее удивление, когда выходит на сцену Борис Поплавский и, так замаявшись в начале чуть-чуть, вдруг начинает фантастически рассуждать о Джосе, о Прусте,

фантастически, глубоко, талантливо, и в зале сидят специалисты по этому вопросу, они говорят, да вот этот человек конечно знает Джойса по-настоящему, вот тот докладчик который был в начале, он знает его поверхностно вот Поплавский знает его по-настоящему»

Тут человек такого рода одаренности, его слабости были продолжением его же силы, очень большой силы. Он стихотворения писал, иногда переписывая до сорока раз, но было важно, чтобы стихотворение написалось само. Потому что, как редактировать музыку? Она должна литься, стихотворение должно рождаться целиком, и, когда некоторые говорят о том, что Поплавский сделал потрясающую вещь, с какой то стороны посмотрев, можно отметить, что у него нет ни одного стихотворения, которое было бы гениальным целиком, но он доказал, что стоит иметь по одной строфе талантливой в стихотворениях разных, и ты становишься большим поэтом. Так это или не так, судить каждому читателю самостоятельно. Целиком, целиком. Не когда одна строка, не когда одна строфа, а переписать полностью, абсолютно. И ведь не обратили внимание на то, что главный талант Поплавского был не в том, что он был переменчив, что сегодня был монархистом, а завтра ницшеанцем, на послезавтра чуть ли не большевиком, а в том, что в нем жила творческая составляющая, которая как будто пробовала идеи. Возьмет одну, доведет до полу совершенства, и так и отбросит. Какая-то сила, которая показывала, что она может иметь дело с любыми идеями, с любыми концептами, с любыми представлениями, и это ,конечно, одних поражало, а других отталкивало от него.

Первое, действительно «Поплавское» стихотворение - «Дождь»

Вздучался тент, как полосатый парус.

Из церкви выходил сонливый люд,

Невесть почто входил вдруг ветер в ярость

И затихал. Он самодур и плут.

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".

Уже был вечер в глубине трактира,
Где чахли мы, подобные цветам.
Лучи всходили на вершину мира
И улыбаясь умирали там.

По временам, казалось, дождь проходит.
Не помню, кто из нас безмолвно встал
И долго слушал, как звонок у входа
В кинематограф первый стрекотал [15].

Безнадёжно-сумеречное, падающее, как бесконечный дождь, со смиренным настроем и мощным императивом – «Не быть!» До сих пор все предыдущие стихи были только подготовкой к этому кенотическому взрыву.

«Стихи Поплавского следуют один за другим, продолжая друг друга, между ними нет логических пауз, это отрезки одного движения [...] Две любимых Поплавским движущиеся стихии – дождь и падающий снег – являются

своеобразным метафорическим соответствием природе его стиха» (М. Г. Ратгауз) [50].

С падающего дождя начинается роман Поплавского «Аполлон Безобразов»: «Шёл дождь, не переставая. Он то отдалялся, то вновь приближался к земле, он клокотал, он нежно шелестел; он то медленно падал, как снег, то стремительно пролетал светло-серыми волнами, теснясь на блестящем асфальте. Он шёл также на крышах и на карнизах и впадинах крыш, он залетал в малейшие иззубрины стен и долго летел на дно закрытых внутренних дворов, о существовании коих не знали многие обитатели дома. Он шёл, как идёт человек по снегу – величественно и однообразно. Он то опускался, как вышедший из моды писатель, то высоко-высоко пролетал над миром, как те невозвратные годы, когда в жизни человека ещё нет никаких свидетелей.

Под тентами магазинов создавался род близости мокрых людей. Они почти дружески переглядывались, но дождь предательски затихал, и они расставались.

Дождь шёл также в общественных садах, и над пригородами, и там, где предместье кончалось и начиналось настоящее поле, хотя это было где-то невероятно далеко, куда, сколько не пытайся, никогда не доедешь» [35].

В этом стилистически блестяще (не без влияния Пруста) отточенном периоде дождь становится не только главным персонажем, но и самой тканью повествования. Многочисленные сравнения «как», сдвигают точку зрения, позволяя ощутить дождь не только как физическое явление, но и одновременно как метафизическое. Дождь имеет здесь сразу 2 характеристики: он соединяет и он существует ритмически. 1. «Казалось, он идёт над всем миром, что все улицы и всех прохожих соединяет он своею серою солоноватою тканью». 2. «Периоды его учащения равномерно повторялись, он длился, и пребывал, и казался самой его тканью». Фраза ритмически дышит, пульсирует, превращая рассказ о дожде в рассказ самого дождя, дискурс дождя. Дождь ритмически отмеряет время чтения текста, метонимически становясь «самой его тканью», «серою,

солонуватую тканью». Поплавский пишет дождём. Таким образом, и в прозе Поплавского большую роль играет метаморфоза.

Стихотворение «Дождь» имеет чёткое деление на 3 части по 2 строфы каждая. По другому структуру стихотворения можно обозначить как «текст в тексте»: 2 центральные строфы – это голос из граммофона, ведущий чисто субъектную ноту в отличие от объектных картин окружающих строф. Первые 2 строфы как бы раскачивают душу читателя (как ветер раскачивает «лавры в круглых кадках»). На протяжении этих строф движение всё время начинается, и тут же затихает, как бы заминаясь: вздувался – сонливый люд, входил вдруг ветер в ярость – и затихал.

Поплавский – поэт подчёркнуто эстетский, позирующий своими поэтизмами, но в то же время с постоянными грамматическими огрехами (то ли случайными, то ли нарочитыми – и не поймёшь) – наследие футуризма, северянинщина и капитан Лебядкин вкупе (о чём говорят и спорят все исследователи до сих пор). Поплавский – своеобразный Поль Дельво от поэзии. Вот он создаёт «необъяснимо слАДкую» картину, «как в неземном сАДу» «раскачивались лавры в круглых кАДках» – картину ночного Элизиума, наполненную ожившими предметами: ветер – самодур и плут, граммофон поёт. Эта оживляющая метонимия очень часто используется в поэзии Поплавского: образ ожившего автомата – своеобразная эмблема современной, модерной цивилизации, знак-сигнал, коннотирующий её, её синекдоха. Всё это усиливается фразой «как бы Орфей в аду» – эмблемой культуры высокого поэтизма.

Изумительно, но именно такому сугубо объектному предмету, как граммофон, поручено исполнение сугубо субъектной арии, призывающей на вершине субъектности к самоничтожению. И настолько же поразительно, что на вершине манерности и позы, в подчёркнуто рамочной композиции (пел граммофон, Орфей в аду), вдруг сквозь всё это прорывается такая потрясающая нота чистой искренности, изобразить которую просто невозможно – ей можно только жить!..

Структура «песни граммофона» интересна: во-первых, обращение – «Мой бедный друг» (бедный!). К кому обращается субъект речи? Есть две возможности: адресатом является кто-то другой или сам говорящий. Но скорее всего, в акте говорения/слушания происходит конвергенция (слияние) «я» и «другого». «Песня» – есть акт абсолютной, совершенной коммуникации. И «я» и «другой», становясь одним, сливаются в акте самоуничтожения, самоничтожения, в совместном для обоих опыте пустоты. Таким образом, субъект призывает субъекта (не важно, кто это – «я» или «другой») стать объектом для того, чтобы пережить в состоянии самоотсутствия остроту собственного существования.

При чём если первая строфа «песни» – мощный императив, суггестия с непрерывным повторением слова «четверть» – символа малости, то вторая строфа, по сути, уже итог произведённого действия. Вообще, поразительно, как у Поплавского смирение (принципиально не акт, не действие, «снятие усилия, добровольное согласие без усилия и старания, без нарочитой концентрации и без принятия решений» (Джеймс Бугенталь)) [51], пассивность достигаются волевым актом, становятся вершиной существования субъектности: «Я так хочу, я произвольно счастлив, Я произвольно чёрный свет во мгле, Отказываюсь от всякого участия, Отказываюсь жить на сей земле». Изысканный оксюморон «чёрный свет во мгле» явно перекликается с «Орфеем в аду».

Последние 2 строфы после истерического взрыва 2 центральных строк воспринимаются как тихое умиротворение. Интонация затухания, затемнения, безмолвия и безнадежности: «вечер в глубине трактира», «чахли мы, подобные цветам», «улыбаясь, умирали там». Такое ощущение, что это последняя улыбка перед умиранием – грустная, тихая, безнадежная – улыбается сама строка своим деепричастием и запятой.

Вообще, у Поплавского очень важно не только синтагматическое строение строки, но и графическое: ведь это же кинематограф слов, здесь всё визуально, всё работает на восприятие глазами – и буквально, и воображением:

Не помню / кто из нас безмолвно встал
И долго слушал / как звонок у входа
В кинематограф первый стрекотал.

Первая строка своим (за)дыхательным ритмом очень чётко передаёт стрекотание киноаппарата. «Не помню» - пауза – «кто из нас безмолвно встал» - строка зависает, глаза бегут к началу, складка заминается, глубокий вдох, долгое молчание (ты так и видишь этого долго молчащего, чего-то слушающего человека в тёмном пальто в вечернем трактире - на улице грязь, слякоть, дождь) – «и долго слушал» - небольшая пауза, и полетели – «как звонок у входа В кинематограф первый стрекотал» (окончательное разрешение – в последней строке ни одной паузы, ни одной запятой).

Поразительно это умение Поплавского изображать молчание: сначала взрыв – а потом молчание. И как видим, поэт прекрасно осознавал кинематографическую природу своего стиха.

И вот сейчас мы подходим к главной теме, к теме богоискательства Поплавского. Особенно его мистической одаренности и его мистической немоте. В некотором смысле тут стоит сказать, что все это протекало на фоне бесконечной заброшенности, внутренней заброшенности и внешней, потом будут говорить, что Поплавский является примером жизни целого поколения, будут говорить о том, что если бы не смерть Поплавского, все бы его не поняли, что иммиграция старшего поколения, которое более-менее устроилось в жизни, неправильно вела себя по отношению к молодым, которые умирали в расцвете сил, кончали с собой, потому что Поплавский был самым талантливым, но не был единственным в этом ряду.

Ходасевич напишет: «Вы понимаете, что последние годы у Поплавского никогда не было больше семи франков в день. Семь франков в день это ничтожная сумма, не понятно что на это можно купить вообще, из них три франка он отдавал друзьям» [44]. Эта странная доброта и стеснительность одновременно. А все началось, весь мистицизм Поплавского где-то в 20, 21 год

в Константинополе. И он там живет без денег. Константинополь был перевалочным пунктом. Ехали в эмиграцию, многие останавливались там и ждали возможности уехать в Европу, и там он часто приглашал к себе домой в комнатенку бродяг по 3-4 человека, которые там спали, ночевали. Этот христианский идеал. Идеал бедности и нищеты. Милосердие было ему очень свойственно, и, вместе с тем что-то такое понимал, что он находится на пути к чему то самому главному, что поэзия для него ничто, не главное и второстепенное, сопутствующие. Помимо всего прочего, он же был боксером, это вообще уникальная совершенно ситуация, боксер и великий поэт. И он вовсе не был дохляком, это был человек с мышцами, человек, который делал сложнейшие гимнастики, человек, который разбирался в боксе, человек, с которым не стоило встречаться где-то один на один, если ты с ним поссорился. И он представлялся, и это поражало друзей, боксером. И будучи им, будучи стихией, он параллельно стеснялся, но стеснялся в силу своей отверженности. Смеясь, Поплавский однажды сказал своему другу, что его отец, образованный человек, которому Поплавский был многим обязан, не прочитал за всю жизнь ни одной строки, он как то проигнорировал тот факт, что у него сын поэт, он не знал, что у него сын поэт выдающийся.

В Константинополе и начались мистические увлечения Поплавского. Его дневник того времени вещь загадочная, все начинается со слов — «Молился. Медитировал. Молился. Медитировал» [14]. Он увлекается сразу всем. И дневник Поплавского ошарашивает, потому что не часто встречаешь дневник, где прочитываешь такое - «Кажется у меня открылось эфирное зрение» [14]. Что такое эфирное зрение? Я напоминаю, что это еще эпоха, когда мистическими учениями гуру разного толка все увлекаются, все куда-то входят, являются членами каких-то обществ, иногда тайных. И Поплавский то к тэософам идет, то он приходит на встречу с Кришнамурти Джидду, великим мистиком в котором Анни Безант, известный философ и тэософ, увидела реинкарнацию Иисуса Христа и его миссии [54]. Но главное, выходит Поплавский с лекции Кришнамурти, они там пожал ему руку, выходит и рыдает, сотрясается все его

существо, он ведь туда, в это мистическое нечто устремлен, он читает Бёме и пишет: «Ничего не понимаю» [14]. Но если понять Бёме, это известный немецкий мистик, сапожник, которого Бог наделил удивительными откровениями, если его прочесть, прочесть книги, которыми зачитывались все буквально от Гёте и до Гегеля и так далее, включая всех русских философов и писателей, и Достоевского в том числе, вы поразитесь, неграмотный сапожник, откуда эти познания? Что это такое? Откуда это берется? «Вот если понять Бёме», - пишет Поплавский, - «поймешь все» [14]. И вот он хочет понять все.

Эфирное зрение, что такое? Особое зрение, оно пробуждается у тех, кто идет по мистическому пути. Например, человек может видеть сквозь стену, вообще видеть сквозь предметы, сквозь бокал, сквозь дом, может посмотреть на часы и увидел гравировку на обратной стороне. Ваше право верить или не верить. Но мы же говорим о Поплавском. Он верил. Даже открыл это эфирное зрение. Кажется, правда, как пишет. Вот ты идешь по земле, а земля как вода, можешь видеть на несколько метров сквозь. И Поплавский, русский поэт, пишет: «Кажется к меня открылось эфирное зрение» [14]. Это не единственная такая надпись, это не единственная подобная цитата в его дневнике, потому что однажды он напишет, что сегодня у меня кажется было оно. Оно — это иллюминация. Любимое слово Поплавского. Это озарение, это проникновение в тотальность сущего, это устранение границы между субъектом и объектом.

Или, например: «Сегодня я познал космическую основу жизни» [14]. Космическую основу жизни он познал. Правда это, неправда, мы ничего не знаем, но Поплавский был в ожидании этого, в ожидании того она вот-вот откроется. И параллельно 7 франков в день, поразительная нищета, абсолютная непризнанность, особые черты характера. Кто-то из друзей вспоминает, что человек вообще не умел приспособливаться. Стоило им оказываться в кафе, где сидит издатель, или сидит меценат, сидит просто нужный, полезный человек, можно зацепиться, получить какие-то деньги, получить не 7 франков, а 70,

можно как-то протянуть, ведь Поплавский иногда ходил по Парижу просто в рваной фуфайке одетой на голое тело, и все, больше ничего не было. Когда он умрет, будет эпизод, из одной газеты пошлют репортера. Его редакторы спрашивают: Умер? Что, наркотики? Убийство? Самоубийство? Роман? Что там было? Человек приезжает и говорит - если бы видели кальсоны Поплавского, вы бы не спрашивали.

Мы не видели эти кальсоны, но их ведь репортер назвал, это была настоящая нищета, он зашел гораздо дальше в этом, чем Ходасевич с Берберовой, когда они могли себе позволить, принимая гостей, два три пирожка разрезать и разделить. Пирожков этих не было, и частного жилья не было. Ничего не было. И это не равновесие. Как воспринять эту нищету? Как следование Христу? И он склонен воспринимать именно так, он, в какой-то степени, хочет быть нищим.

А с другой стороны, он очень хочет быть как все, он спрашивает Газданова однажды: «Вы деньги берете за стихия? За прозу? Беру а на что жить-то? Вам хорошо, я же не могу, мне вот денег не дали. Дали помятый старый костюм, я не могу не взять, я же очень материально необеспечен» [14]. - говорил Поплавский. И здесь эта напластованная нищета, реальная нищета, как стремление быть нищим, и то ли по одной причине, то ли по второй, то ли еще по какой-то, он смеется над этими меценатами, он оскорбляет в кафе издателей, людей, которые могли бы ему помочь, дать ему денег, а такое поведение, которое все видят, ведет дальше и дальше в бездну. Он кокетничает этой нищетой. Он кокетничает и одновременно он молится, потом срывается. Он приходит и пишет дневнике: «Пришел и сразу на глазах у всех выпил три рюмки водки, ну не пьют так вот три рюмки водки подряд на глазах у всех, это же русская интеллигенция, там каждый второй князь, так не принято, стало стыдно, дал себе слово преодолеть это, никогда этого не делать» [14]. И эти страшные качели над бездной, это и есть жизнь Бориса Поплавского, и одновременно стихи, стихи и стихи, партиями, десятками, плохие, хорошие, гениальные,

разные, но это сквозь него льётся, представляя собой единое целое с автором, его переживаниями, его жизнью, его судьбой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своем дневнике Поплавский пишет о Бунине: «Как у Бунина строится повествование? Сначала идет красота мира, красота неба, красота лесов, красота всего живого, красота ландшафта, потом появляется человек, и вся гармония сразу рушится» [14]. Все соответствует себе, все равно себе, один человек себе не соответствует и себе не равен, и все портит. И он часть какой-то невероятной вселенской какофонии по Поплавскому, так он видит Бунина.

И в «Евгении Онегине» его не устраивает главный герой. Стоит целый роман писать о таком ничтожном человеке, как Евгений Онегин? Позер, пустота, одетый в пустоту. Да и Татьяна ему не очень. За всем этим огромная претензия, потому что Поплавскому все время хочется какого-то несбыточного человека, человека, который сам дорастает до этой космической гармонии, является ею, и он хочет стать таким человеком, но ничего не выходит, ничего не получается.

И Бердяев который, написал великолепную статью о Поплавском, отмечает, что претензии Поплавского на святость - это неправильно понятая святость. Святость для него была прежде необыкновенностью, - пишет Бердяев. Может быть и отсюда эта трагедия. Эту трагедию мы могли бы обозначить так. Ее обозначают таким штампом после экзистенциалистов - молчание Бога. Ты кричишь - Бог молчит. А уже ничего кроме Бога не надо, а он молчит. Уже все человеческое тебя не удовлетворяет, а бог молчит. Вот у Поплавского это случилось. Он попал в ситуацию, то что назвал безблагодатной молитвой, и несколько выдержек из его дневника кое-что проясняют.

«Все считают, что я сплю, я молюсь так иногда целый день подряд, в то время как родные с осуждением проходят мимо моего дивана, но ответ почти никогда не приходит, в результате, в конце молитвы нет ответа, обычно это медлит несколько дней, раскаленное отчаяние городского лета успевает

устроиться в доме, парит, мучит, наливает руки свинцом, и вдруг, само собой, почти не званное, сердце разрывается от слез в другом месте. Странное дело, целый день спал, то просыпаясь, то опять засыпая в странном огненном оцепенении среди духоты, долгая, бесплодная молитва наполовину наяву, наполовину во сне. Вдруг, когда я уже отчаявшись бросил ее, сел было на балконе, облившись водой, привело к почти нестерпимому до слез реальному ощущению присутствия Христа, лег спать, но присутствие это не обнаружилось, не раскрылась, а потерялось, но ощущение, что он был где-то рядом, не забуду долго» [14]. И вот за три дня до смерти: «Три дня отдыха, три дня несчастья, полу жизни, полу работы, полу сна, мертвый, навязчивый карточный хаос до утра, до изнеможения, муки мании преследования, мании величия, планы равнодушия и мести. Темные медитации сквозь гвалт и топот дома при сиротливо открытой двери на по осеннему тревожное яркое небо. Черные ужасы, жаркий день, истерика поминутно то надеваемого, то снимаемого пиджака, и медленный, чуть видный возврат из переутомления жизни, сквозь недостаток храбрости величия торжественности, обреченности» [14].

«Свист в ушах, кончаю, все умерло, никто из них не знает, как тяжела святость. Это страшное безбытие, пустыня, отказавшись от всего жизни. Я, у которого столько сил для зла так слаб, так мал, так как бабочка, ели же в добре как мало золота остается после трансмутации, отсутствие благодати. Молитва впустую. Совсем забыл, дай мне, Боже, его адскую тьму, его освободи, печальное, печальное лето» [14].

И вот его дневники потрясли абсолютно всех, потому что они знали Поплавского как буяна, скандалиста. Хотя Бердяев заметил, что в его скандалах тоже поиск Бога, это такое действие через минус, попытка освободиться от всего, сбросить с себя все вообще. Надо сказать, что в Поплавском очень сильная составляющая многих героев Достоевского, причем всех подряд, и Ставрогина, и Кириллова, Дмитрия Карамазова, Ивана Карамазова, кого там только нет, живое воплощение многих образов Федора Михайловича Достоевского.

И этим кошмаром, кошмаром того, что двери не открываются, многие были поражены. Георгий Федотов, религиозный деятель, философ, напишет: «Поплавский как-то просто, с каким-то злом он вгрызался в небо, он вгрызался, дай ему святость, и потом многих, как много он оттолкнул этим, как тяжела святость. Ты что, святой уже что ли? вот так писать в дневнике» [55]. Бердяев говорит: «Все время позирует» [56]. И Поплавский сам об этом пишет. Увидел какую-то армянку на улице и пишет - снова заболел позой. И вот, вот метание. Непонятно, с одной стороны невероятно искренен, с другой стороны сама искренность какая-то лживая, и Бердяев про это напишет: «Это черта поколения, здесь уже нет никакой искренности как искренности, а лживости как лживости. Здесь лживая искренность, искренняя лживость, и нельзя сказать, что это порок» [56]. Такая черта в эпоху, когда личность раздроблена, разорвана, когда целостности нет. Поплавский ищет бога в той ситуации, в которой находится сквозь топот и гомон дома, своими темными медитациями, религиозностью, которая иногда становится демонической, и он сам первый про это напишет. Но разрывает его душу, разрывает то, что ответа нет. А ведь был. Вот, в одной из цитат, почувствовал присутствие Христа, абсолютно рядом, забыть это невозможно. И дальше молчание безблагодатной молитвы.

Проходит год, год когда он беспрестанно упражнялся. Молюсь - никакого ответа, пустота страшная, невыносимая, эту страшную невыносимую пустоту, он ее каким-то образом пытается разрушить, сделать еще более пустой. Кто-то сказал, как пил Поплавкий. Пил для отупения, сквозь сознание проносились музыка, гениальные идеи разного толка, философские и психологические, культурологические, любые, какие угодно вплоть до религиозных, и он пил, чтобы просто отупеть, ведь зачем ему это все, если нет благодати.

И не было, судя по всему, наставника. Никто не мог объяснить, никто не очерчивал этот путь, все сложности на этом пути он всегда пробовал сам, и он оказался в ситуации, когда ни одна дверь не открывается.

А поэзия? Но стихи не печатают. Его никто не знает. Да и он сам к этому в какой-то момент начинает относиться - наверное от этого надо освободиться?

Может быть Бог откликнется, если он отбросит еще и эту принадлежность человеческого. А мистическая дверь тоже не открывается. И вот он пишет, 32й год, совсем немного осталось до смерти: «Что же делать? Нужно как-нибудь устраиваться вне христианства, если дверь смерти и магическая дверь передо мною не раскрываются» [14]. То есть он пробует разные двери, он пробует и магическую дверь, пробует христианскую дверь. Не раскрываются. Они закрыты. А жить он может только в образе, в ореоле несбыточного человека, полного человека, божественного человека. Только это ему и не дается, и, более того, страшное падение, скандалы, драки, пьянство и так далее. Поэтому, когда он погибнет, Бердяев напишет: «Она кошмарная, но и в ней есть, увы, страшная логика. Двери не открывались. Что-то подобное должно было случиться, он был доведён до последней точки, последней грани, но вот эти стихи, они продолжались» [56]. Появляются стихотворения классической эстетики, которая уже ушла, ведь его многие называют первым русским сюрреалистом. Ушла модернистская, стилистическая одежда, а появился какой-то классический ясный стих, но с таким содержанием! Вот стихотворение, которое называется «Бескорыстие», издано уже после смерти Поплавского:

Серый день смеркается, всё гаснет,
Медленно идёт дождливый год.
Всё теперь напрасно и всё ясно,
Будь спокоен, больше ничего.

Значит, будет так, как обещала
Страшная вечерняя заря,
Только не поверил ты сначала,
Позабыл свой первый детских страх.

Всё казалось: столько жизнью бьётся,
В снежном ветре падает на лёд,

Но тебя всё это не коснётся,
Кто-нибудь полюбит и поймёт.

Нет, мой друг. Знакомой уж дорогой
Так же страшно, так же тонок лёд,
И никто не слышит, кроме Бога,
Как грядущий день в снегах поёт.

Серый сад закрыт и непригладен,
Снег летит над тощею травой,
Будь же сердцем твёрд и непонятен,
Жди спокойно ранний вечер свой [15].

Жди спокойно ранний вечер свой... Не получалось спокойно, очень хотелось, но не получалось. И у Поплавского в одном месте в дневнике невероятное совершенно признание, крик, он напишет себе: «Никогда не выходи из круга любви, из круга света, круга близких тебе людей. Те, кто тебя не любит, никогда не переходи на ту сторону, не общайся с ними, никогда не выходи из круга света» [14]. Но он-то как раз жил вне круга света, он постоянно выходил. У него не было этого круга любви, круга света. Он знал в чем его человеческое спасение, но не было таких возможностей, такого обстоятельства, и он, в другом месте, в дневнике напишет: «Ужас в том, что возможное как раз таки невозможно» [14]. Возможно быть с богом, но невозможно. Возможно быть несбыточным человеком, а невозможно, нельзя. И эти надписи на корешках книг, на полях, у него была библиотека - две тысячи томов, и там везде - жизнь ужасна, жизнь ужасна, жизнь ужасна.

Говорят, что это банальное сравнение, как комета, как звезда, которая появилась на этом небосклоне и исчезла. Тем не менее, хотелось бы закончить такой цитатой из дневника Поплавского, и нам судить, мог ли долго прожить

человек, который так пишет в тех условиях, в которых он жил: «Я сидел и слушал звезды, все они молчали, и одна лишь из них пела, и это пение стало моей жизнью и счастьем, я полюбил ее навсегда из благодарности, что в пении я люблю ее, я спасу ее и погибну вместе с ней» [14]. Дневник. 1929 год.

Поплавкий потряс русскую миграцию, до сих пор потрясает людей, которые читают его произведения. Он был гениален, и он был страшно несчастлив. И эти две вещи часто сопутствуют друг другу. И, может быть, он был действительно последним поэтом такого уровня, там, в русской эмиграции, среди людей, которые оказались очень и очень далеко от своего родного дома и так его и не нашли.

Список литературы

1. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., 1993
2. Яновский В. Поля Елисейские. СПб., 1993. - С. 56
3. Аллен Л. Домой с небес. О судьбе и прозе Бориса Поплавского;
4. Чагин А. И. Орфей русского Монпарнаса: О поэзии Б. Поплавского // Российский литературоведческий ж. 1997. № 9.
5. Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Б. Поплавского // Новое лит. Обозрение. 2001. № 47. - С. 13
6. Менегальдо Э. «Исход на Запад» в творчестве Б. Поплавского и Г. Газданова // *Europa Orientalis*. Salerno. 2003. Т. 22. № 2.
7. Поплавский Борис Флаги: Стихи. — Париж: Числа, 1931
8. Поплавский Борис Снежный час: Стихи 1931—1935. — Париж, 1936
9. Поплавский Борис Из дневников. 1928—1935. — Париж, 1938
10. Поплавский Борис В венке из воска: Четвёртая книга стихов. — Париж: Дом книги, 1938

11. Поплавский Борис Дирижабль неизвестного направления. — Париж, 1965
12. Поплавский Борис Под флагом звёздным: Стихи. — С.-Петербург, 1993
13. Поплавский Борис Домой с небес: Романы. С.-Петербург: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993
14. Поплавский Борис Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. — М.: Христианское издательство, 1996
15. Поплавский Борис Стихотворения: «Флаги». «Снежный час». «В венке из воска». «Дирижабль неизвестного направления». — Томск: Водолей, 1997
16. Поплавский Борис. Покушение с негодными средствами: Известные стихотворения. Письма к И. М. Зданевичу / Составитель Режис Гейро. — М.: Гилея, Голубой Всадник, 1997. — 160 с. — 1000 экз.
17. Поплавский Борис Дадафония: Известные стихотворения 1924—1927.— М.: Гилея, 1999
18. Поплавский Борис Автоматические стихи. — М.: Согласие, 1999
19. Поплавский Борис Неизданные стихи. — М.: Терра, 2003
20. Поплавский Борис Орфей в аду: Известные поэмы, стихотворения и рисунки. — М.: Гилея, 2009
21. Поплавский Борис Куски. — Париж: Гилея, 2012 (тираж 50+50 нумерованных экз.)
22. Поплавский Борис Небытие: Известные стихотворения 1922—1935 годов. — М.: Гилея, 2013
23. Статья "Вокруг «Чисел», 1934.
24. Аполлон Безобразов. Главы из романа // «Числа», № 2-3, 1930. № 5, 1931; «Опыты», № 1, 5, 6, 1953—1956.
25. Домой с небес. Главы из романа // «Круг», № 1-3, 1936—1938; «Русская мысль», 1982, 14.1., 21.1., 28.1. и 5.2.
26. Ковчег: Поэзия первой эмиграции. / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. — М.: Политиздат, 1991. — С.266—287. — 511 с.
27. Собрание сочинений. В 3-х т. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1980—1981 (под редакцией Симона Карлинского)
28. Сочинения. — М.: Летний сад; Журнал «Нева», 1999
29. Собрание сочинений. В 3-х томах / Под ред. А. Богословского, Е. Менегальдо. — М.: Согласие, 2000.
30. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб, Düsseldorf, 1993

31. Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920—1926) // Диаспора: Новые материалы. VII. СПб.; Париж: Atheneum; Феникс, 2005. С. 131—242
32. Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского.. — СПб.: Алетейя, 2007. — ISBN 978-5-903354-54-2. - С. 17
33. Токарев Дмитрий. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 347 с. — (Научная библиотека). - С. 47
34. Вишневский А.Г. Перехваченные письма. Роман-коллаж. — М.: ОГИ, 2008. 35. Поплавский Борис. Апполон Безобразов: Романы. С.-Петербург: Свое издательство, 2010.
36. Гольдштейн А. Л. Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики (и.с. Критика и эссеистика). - М. : Новое литературное обозрение, 2014.
37. Толстой Л.Н. Война и Мир. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3,4. М., "Лексика", 1996.
38. Джойс. Д. Улисс. Москва. Иностранка, 2020
39. Гомер. Поэтика. Москва. Азбука, 2021
40. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Москва. Интермедиа, 2006
41. Томалин. К. Жизнь Джейн Остин. Москва. Азбука, 2014
42. Адамович Г. В. Последние новости. 1936-1940. Москва. Алетея, 2018
43. Надеждин. Н. Иван Бунин. "По аллеям любви". Москва, майор 2010
44. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922--1939. -- М.: Согласие, 1996.
45. О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993—1999.
46. Газданов Г. О Поплавском//Современные Записки. Париж, 1935, № 59
47. Блок А. А. Двенадцать. Москва. Алконост. 1918
48. Ходасевич В.Ф. Баллада. Москва. Подкастагент «Кейс хаб». 2020
49. Одоевцева И.В. На берегах Сены. Москва. Азбука, 2021
50. Ратгауз М. Г. О Борисе Поплавском // Ново-Басманная, 19. М.: «Художественная литература», 1990. С. 687.
51. Стефан Э. Шуленберг, Приближаясь к Terra Incognita с Джеймсом Ф. Т. Бугенталом: интервью и обзор экзистенциально-гуманистической психотерапии . Журнал современной психотерапии (2003), 33, 4, стр. 273-285.
52. Колин Уилсон, Оккультизм, М., «Клышников – Комаров и Ко», 1994 г., с. 137.

53. Франц Карлаген, Рудольф Штайнер – послесловие к книге: Рудольф Штайнер, Очерк тайноведения, Ереван, «Ной», 1992 г., с. 295.

54. Логрус А., Великие мыслители XX века, М., «Мартин», 2002 г., с. 192-193.

55. Федотов Г.П. Статьи из журналов "Новая Россия", "Новый Град", "Современные записки", "Православное дело", из альманаха "Круг", "Владимирского сборника". - 2014. - 486 с.

56. Бердяев Н.А. ПО ПОВОДУ "ДНЕВНИКОВ" Б. ПОПЛАВСКОГО. Москва.Человек. - 1993. - №3. - С. 172-175.