

Томский государственный педагогический университет
Кафедра литературы
Национальный исследовательский Томский государственный университет
Кафедра истории русской литературы XX века

ЖАНРОВЫЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Коллективная монография

Ответственный редактор
доктор филологических наук М. А. Хатямова

Томск
2014

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД В ЛИРИКЕ Б. ПОПЛАВСКОГО

Формы и типы взаимодействия словесных и визуальных текстов, методологические проблемы анализа экфрасиса в литературе в последние десятилетия стали предметом интенсивного освоения в науке о литературе. Об этом свидетельствуют коллективные монографии¹, материалы конференций и симпозиумов². Среди наиболее авторитетных источников следует назвать также работу М. Рубинс³. Новосибирский исследователь Ю. Шатин отмечает продуктивную для нас идею распространения экфрасиса в его сращенности с диегесисом не только на эпические, но и на лирические произведения⁴.

Художественный мир Бориса Поплавского, в том числе в аспекте выявления связей между его произведениями различной жанровой природы и визуальными текстами исследуется российскими и зарубежными учёными. Об этом писали А. Olcott⁵, А. Чагин⁶, Р. Гольдт⁷, Е. Менегальдо⁸, М. Calusio⁹, Д. Токарев¹⁰. Можно согласиться с позицией Р. Гольдта, который на примере стихотворения «Hommage a Pablo Picasso»¹¹ относит текст Б. Поплавского к одному из четырёх предлагаемых Эндрю Бэкером типов экфрасиса, когда «в центре оказывается художник и его отношение к произведению искусства, а также отношение к материалу и референту. В результате стихи не-

¹ Литература и визуальность. *Studia Russika* XXI. Budapest, 2004.

² Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002.

³ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб: Академический проект, 2003.

⁴ Шатин Ю. Ожившие картины: экфрасис и диегесис // Критика и семиотика. Выпуск 7. Новосибирск, 2007. С. 219.

⁵ Olcott A. Poplavsky: the heir presumptive of Montparnasse // Karlinsky S., Alfred Appel Jr. (ed. By), *The bitter air of exile: russian writers in the west 1922–1972*. Berkeley: University of California press, 1973. С. 274–288, 327–333.

⁶ Чагин А. И. Орфей русского Монпарнаса. О поэзии Бориса Поплавского // Российский литературоведческий журнал, 1996. № 8. С. 169–194.

⁷ Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. М.: Изд. «МИК», 2002. С. 111–122.

⁸ Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или Роман с живописью // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 148–160.

⁹ Calusio M. Il paradiso degli amici. Per un'analisi della poetica di Boris Poplavskij. Milano: EDUCatt, 2009.

¹⁰ Токарев Д. Между Индией и Гегелем Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

¹¹ Гольдт Р. Указ. соч. С. 117–118.

понятны, если мы не знакомы с соответствующими картинами»¹². По мнению Р. Гольдта, данное стихотворение является примером «слияния русской эмиграции с европейской культурой. Это стихотворение составляет не конкретную картину Пикассо, а совокупность его художественных приемов»¹³.

Период творческой активности Бориса Поплавского в Париже пришёлся на второе и третье десятилетия XX века. Изобразительное искусство в жизни Б. Поплавского занимало значительное место: известно, что он хотел стать художником, учился и прилагал немало усилий, чтобы постичь мир живописи. Это не могло не отразиться в его поэтической практике. Общим местом работ о художественном мире Поплавского стало цитирование фрагмента романа «Аполлон Безобразов»: «...Безобразов показал <...> свою картинную галерею, или длинную комнату, в которой не было ни одной картины и только на задней стене <...> висели прикреплённые кнопками репродукции трёх луврских картин Леонардо да Винчи, Клода Лоррена и Гюстава Моро, двух рисунков Пикассо и одного пейзажа де Кирико...»¹⁴.

Многие лирические сюжеты Б. Поплавского содержат очевидную или гипотетическую рефлексию на стиль того или иного художника, контаминацию разных визуальных текстов.

Р. Гольдт утверждает: «Авангард начала века стремится стереть и преодолеть границы между различными видами искусств. <...> Эпоха порождает поколение колеблющихся между литературой и живописью или музыкой»¹⁵. Исследователь имеет в виду эпоху начала XX века. Однако ещё в конце XIX века Дж. Сегантини (1858–1899), художник итальянского дивизионизма, в статье «Так думаю и чувствую живопись» (1891) писал о единстве трёх видов искусства: «Литература, музыка, живопись <...> создают троицу духа»¹⁶.

В дневниках, письмах, других источниках в ряду очевидных живописных ориентиров Поплавского нет упоминания Дж. Сегантини. Однако, как нам представляется, правомерно усмотреть определённые аналогии некоторых лирических фрагментов Поплавского и картины из «Альпийского триптиха» (1894–1899), состоящего из полотен «Природа», «Жизнь», «Смерть». Готовясь к парижской экспозиции

¹² Becker A. The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis. Lanham. MD: Rowman & Littlefield, 1995. С. 43.

¹³ Гольдт Р. Указ. соч. С. 118.

¹⁴ Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений в трёх томах. М.: Книжница – Русский путь – Согласие, 2009. Т. 2. С. 157. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

¹⁵ Гольдт Р. Указ. соч. С. 111.

¹⁶ Segantini G. Così penso e sento la pittura // “Cronaca d’arte”, № 7. Milano, 1 февраля 1891. С. 55.

1900 года, Сегантини был намерен показать три картины, воспроизводящие его любимые альпийские пейзажи. На его полотнах – простая жизнь альпийских деревень в природном пространстве в различные времена года, в разные моменты дня, при различных состояниях атмосферы. В первых двух частях триптиха «весенний альпийский вид символизирует пробуждение природы и человека, а в третьей изображение зимнего пейзажа – заключительный аккорд жизненного цикла»¹⁷. На картине «Смерть» изображен чистый белый снежный покров, в правой нижней части полотна изображены люди, объединяемые ситуацией смерти и предстоящего пути на кладбище; одни выносят из дома гроб, другие ожидают около дома. Композиция полотна оформляет вертикальную направленность (низко висящее белое облако почти сливается с покрытой снегом землёй и горами) и движение вглубь пространства, предполагающее обретение человеком последнего приюта. Снег является аллегорией смерти, которая, однако, не несёт семантики отчаяния, а только умиротворённость и тишину.

В колористической гамме лирики Б. Поплавского белый цвет функционирует в большом семантическом диапазоне; в данном случае можно усмотреть совпадение с видением Сегантини; зима, снег маркируют бесконечность пространства и высоты, а также оформляют динамику неумолимого движения к смерти, к концу природного и человеческого цикла. Лирические сюжеты стихотворений разных лет, входящие в разные сборники или не вошедшие в книги, обнаруживают колебания внутренних интенций лирического героя. В текстах 1920-х годов лирический герой созерцает зимний мир в его завершенности и благодати, как в стихотворении «Перечисляю буквы я до ша» (1924): «*Земля светла под снегом и тверда / Случайных ран давно закрыты зевы*» [1, 435]. Отсюда в стихотворении «В венке из воска» (1924) ощущение приближения смерти рождается как внутренний императив, обусловленный природным законом: «*А вот и снег. Умри*» [1, 56]. Лирическому герою трудно признать неизбежность смерти, но он знает о существовании божественного знания о грядущем воскресении, как в стихотворении «Бескорыстье» (1934): «*И никто не слышит, кроме Бога, / Как грядущий день в снегах поёт*» [1, 253]. Но в лирических сюжетах 1930-х годов корреляция снега и смерти, внутреннее состояние лирического героя всё же меняются. В стихотворении «Люди несут огонь» (год не определён) созерцание земли под снегом: «*Страшно смотреть из окон: / Спит под снегом земля неживая*» [1, 278] – завершается картиной «ледяного ада», сопряжением внешней мертвенности

¹⁷ Федотова Е. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия. М.: Белый город, 2006. С. 274.

и внутреннего холода: «...только холод и страх» [1, 279]. Душа лирического героя балансирует между готовностью примирения с общим исходом и естественным для живого существа страхом перед угрозой исчезновения, как, например, в стихотворении «Сумеречный месяц, сумеречный день (1931): *«В сердце всякой жизни скрытый страх живет / Ветви неподвижны. Небо снега ждет»* [1, 253]. Таким образом, колористические аналогии белизны у Поплавского с визуальным сюжетом Сегантини обнаруживают, с одной стороны, сходство семантики белого цвета и общность эстетических представлений о смерти как обретении покоя. С другой стороны, монолитность идеи смерти как успокоения постоянно «подтачивается» лирическим героем Поплавского потребностью продлить земную судьбу, даже во всём её трагизме.

Диалог лирических тем и образов поэзии Поплавского и визуальных текстов реализуется в связи с одной из принципиальных для мировоззрения и эстетики поэта темы, связанной с его «романом с Богом». Как говорится в романе «Аполлон Безобразов», «Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумертвою шляпой на голове?» [2, 11]. По выражению Н. Бердяева, «он ищет Иисуса униженного, слабого. <...> Ему близко уничтожение Христа»¹⁸.

Вопрос о соотношении божественной и человеческой природы Иисуса Христа является основой многих богословских и эстетических построений. Эта проблема отразилась в работах итальянских художников. Уже в XIII веке в Италии нашла выражение натуралистическая концепция распятого Христа, «она была создана под влиянием проповедей Св. Франциска Ассизского. Согласно этой концепции, Христос уже не был безучастен к физическим страданиям»¹⁹. Образ Христа-человека воплощён в картине итальянского художника эпохи Возрождения А. Мантенья (1431–1506) «Мёртвый Христос» (1475–1478), где изображено тело Христа, лежащего на плите. Фигура Христа занимает большую часть полотна, видны и другие фигуры, за счет которых сохраняется канонический сюжет оплакивания Христа. Однако облик окружающих его персонажей подчинён идее предельно реалистического воссоздания Христа. В левом нижнем углу изображены три фигуры. Его оплакивает Богородица, она изображена морщинистой старухой, вытирающей слёзы платком; плачущее лицо Иоанна исказилось болью, а в тени, на заднем плане, видна женская фигура, возможно, это

¹⁸ Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб: «Logos», 1993. С. 153.

¹⁹ [Электронный ресурс]. URL: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/Sujeti/IV.Passions/65.Raspiatie/Raspiatie_Christa.htm#a4 (дата обращения: 22.09.2014).

Мария Магдалина. Как пишет итальянский искусствовед, «в свое время изображение Христа с выставленными на передний план стопами могли считать богохульством. Положение Христа усиливает ощущение реализма изображения настолько, что он кажется не канонической фигурой, а реальным мужчиной в плоти, как будто Мантенья хотел выразить, насколько Христос желал разделить человеческое состояние до конца и испытать на себе все страдания до самой смерти»²⁰. Христос на полотне Мантенья отсылает к идеологии первых веков христианства, когда Христос мыслился причастным грехам людей и пребывающим среди них, что не упраздняло его святости. Мантенья сохраняет в фигуре Христа равновесие божественного и земного²¹.

В стихотворениях Б. Поплавского можно обнаружить поразительное сходство с картиной А. Мантенья в создании образа Христа, который претерпевает в нескольких лирических сюжетах постоянные метаморфозы – от сохранения деталей канонического облика и атрибутов, сопровождающих различные эпизоды его земного пути, – к постоянным нарушениям канонического контекста. Мы разделяем суждение современного исследователя о том, что Христос Поплавского, «движимый бесконечной жалостью, воссоединился с человеком, чтобы страдать с ним, для него! – и его спасти. Христос – защитник угнетенных, и по сей день Он с нами, разделяя участь наиболее несчастных»²². Подобную семантику можно прочесть как словесную репрезентацию Христа на полотне А. Мантенья. В стихотворении «Дали спали. Без сандалий...» (1934) «Христос купался ночью / В море, полном рыбаков» [1, 283]; сходная поэтическая логика – в стихотворении «Соколы тихо летят...» (год не определен): «Там Христос нам махает рукой и уходит / В темную рябь над рекой» [1, 282]. В этих текстах лирическая версия Христа сохраняет связь с библейским контекстом (небо, море, река, рыбаки). А в более раннем стихотворении – «Римское утро» (1928) – «Христос на аэроплане вдаль летит, <...> Христос, посылает газеты лист вчерашний, / Спит в воздухе с звездой в волосах» [1, 191]. Христос пребывает как будто в надземном пространстве, однако оно демонстративно прозаизируется, и Христос обречён стать нищим обитателем урбанистической цивилизации, как и в стихотворении «Ещё никто не знает» (год не определен), где «Христос в ботинках едет

²⁰ Il Compianto sul Cristo morto di Mantegna: il fascino straordinario della carnalità di Dio // Notizie da Atlantide 13, 3 febbraio 2007. С. 2.

²¹ Отдельной темой, оставляемой за рамками нашего исследования, является проблема косвенного контакта между Поплавским и Мантенья, когда посредниками могли стать словесные тексты Достоевского и полотно Ганса Гольбейна-младшего «Мертвый Христос» (1521).

²² Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетей, 2007. С. 225.

в трамвае» [1, 316]. Наконец, есть несколько текстов, в которых лирический герой обращается к Христу, как в стихотворении «На желтом небе аккуратной тушью...» (год не определён): «*Не верю я себе, Тебе, но знаю / Но вижу, как неправны я и Ты*» [1, 282]. Антиномия веры-безверия растворяется в общности судьбы человека и Бога. Эта идея закрепляется в стихотворении «Тень Гамлета. Прохожий без пальто» (1931) своеобразным «одомашниванием» Христа, его совместным с лирическим героем бытовым сосуществованием: «*Я ем Твой хлеб, Ты пьешь мой чай в углу / В печи поет огонь*» [1, 286]. Ракурс изображения фигуры Христа на полотне А. Мантенья позволяет предположить, что таким его мог бы увидеть человек, который знал и разговаривал с Христом, а после распятия присутствовал на погребении, располагаясь у ног Спасителя. Перед таким воспринимающим сознанием Христос предстает не в силе и славе, не в могуществе прощать, а в бесправности перед волей судьбы. Лирический герой Поплавского – поэтическое воплощение подобного ракурса. Полотно А. Мантенья как будто служит поэту XX века своего рода закреплённым в культуре визуальным аргументом в его поисках «своего» Христа.

Среди художников, чьи работы можно «узнать» в стихах Поплавского, – Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Имя Микеланджело, его скульптура «Давид» встречаются в дневниках Б. Поплавского и в его романе «Аполлон Безобразов». В русле наших размышлений оказывается важной фреска Микеланджело «Страшный Суд» (1536–1541) на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане. Центром композиции является фигура Иисуса Христа, почти полностью обнажённого; «лицо Христа непроницаемо, в карающий жест его руки вложено столько силы и мощи, что он истолковывается только как жест возмездия»²³; «правая рука Христа поднята в благословляющем жесте, левая же – опущена в знак приговора грешным. Верх фрески с двух сторон под арками свода занят равными по размеру изображениями. Это – орудия пыток Христа: слева крест, на котором он был распят, справа – колонна, возле которой его бичевали»²⁴. В правой нижней части расположен ад, куда Он отправляет кричащих, отчаявшихся грешников.

В лирических текстах Б. Поплавского можно обнаружить наличие стихотворений, где Христос предстаёт в одной из своих канонических ипостасей – как судья человеческих судеб. В стихотворении «Я видел сон, в огне взойшла заря» (1930–1934) оформляется устойчивый в поэтическом мире Поплавского онейрический сюжет, протяжённость которого воссоздаёт движение времени («*А время тихо проходило*

²³ Ионина Н. А. Сто великих картин. М.: Вече, 2000. С. 66–67.

²⁴ Губер А. Микеланджело 1475–1564. М.: Изд. «Искусство», 1953. С. 156–157.

вдалеке...»); фиксируются начало дня («Я видел сон. В огне возшла заря») и конец («Всё было тихо, солнце заходило») [1, 277–278]. Фрагменты повседневной жизни исполнены латентного ожидания некоего состояния мира, похожего на Страшный суд. В пятой строфе как будто сбываются тревожные подсознательные предчувствия лирического героя, и тогда между утренней зарёй и закатом свершается Страшный суд. Гипотетическая соотносимость лирического сюжета с фреской возможна по таким основаниям, как обнажённая фигура Христа, его указующий вниз перст, динамическая пластика грешников: «А дальше в странном небе бледно-синем / Стоял раздетый человек с крестом, / Его закаты в небо возносили, / Но он всё вниз указывал перстом, / Где черти, подбоченившись, стояли / И даже ручкой делали во след, / Из ада тихо грешники кричали...». Последняя строфа: «Всё было тихо, солнце заходило, / Хотелось всё запомнить, не дыша. / У воинов внизу в глазах рябило, / И пробужденье чуяла душа» [1, 278] – рождает тему проницаемости границы между сном и явью и обнаруживает двойственное состояние лирического героя: он вбирает в себя картину Страшного суда, как бы проецируя на себя участь грешников, но пока для него остаётся возможным вернуться в жизнь наяву.

В ряду визуальных текстов, имеющих аналогии с лирическими сюжетами Поплавского (например, стихотворение «Остров смерти», 1928), можно назвать «Остров мёртвых» – наиболее известную картину швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина (1827–1901). На полотне лодка приближается к маленькому острову, скалы которого как бы образуют естественную стену для внутреннего пространства, поросшего тёмными кипарисами. Между водой и этим пространством каменные блоки образуют вход. На внутренней стороне скал видны прямоугольные проёмы. В лодке двое: управляющий ею гребец и фигура, укутанная в белую материю. Перед фигурой стоит длинный прямоугольный ящик, который обычно интерпретируется как гроб. Гребца часто ассоциировали с Хароном, а водное пространство, которое пересекает лодка, с реками Стикс или Ахерон.

Изобразительное соприкосновение с Бёклиным редуцировано до сходства основных хронотопических координат и цветовой гаммы: моря, собственно острова, «белых башен», «розового неба», вечернего заката солнца. А сюжетно текст Поплавского как бы «дописывает» бёклиновский. В первой строфе: «Я на острове смерти лежу неподвижно...» [1, 218] – явлен уже конечный момент путешествия; в четвёртой строфе: «Я уснул посредине дороги...» [1, 219] – лирический сюжет возвращается к визуальному. Но у Бёклина – визуальный вариант классической мифологической ситуации, у Поплавского – приближение её к миру современного города, откуда трамвай, подобно Ха-

рону, переправил лирического героя на остров смерти. Путешествие в пустом трамвае и прочитывается как смерть. Но трамвай возвращается в город, сохраняя «знание» о всеобщей участи. Трамвай и рельсы наделяются классической семантикой жизненного цикла и смертного конца, с которым сознанию человека трудно примириться, но лирический герой делает экзистенциальный выбор – предпочтение смерти.

В ряду современных Поплавскому художников, с которыми поэт был знаком, оказались М. Шагал и Абрам Минчин.

Ориентация на шагаловские образы становится основой многих лирических сюжетов, о чём писали Р. Гольдт²⁵, Е. Менегальдо²⁶, Д. Токарев²⁷.

Знакомство с Шагалом происходило в первое время после переезда в Париж, когда поэт установил контакты с художниками, в том числе с Шагалом²⁸. В дневниках и в письмах сам Поплавский не рассказывает об этой встрече или о знакомстве с Шагалом, но в статьях о живописи неоднократно говорит о нём, обнаруживая глубокое знание его творчества и постоянный интерес к его деятельности. Нам представляется, можно говорить о фрагментарном присутствии, точечном прикосновении с шагаловскими визуальными приёмами и сюжетами его полотен.

Один из устойчивых шагаловских сюжетов связан с полётом, это классические полотна, где изображено парение над землёй влюблённых («День рождения», 1915), «Прогулка», 1917–1918). Можно сказать, что пространство на полотнах Шагала приспособляется к воле и движению летающих / парящих людей (вещей, животных). В. Канарская пишет по этому поводу: «пространство Шагала распахнуто для человеческого поселения и обитания. Мир в пространстве и времени расположился вокруг человека. <...> Герои Шагала предстают в своей индивидуальной непосредственной связи с миром. <...> В этом мире они «у себя», в согласии с ним»²⁹. На других картинах есть летающие животные, в основном это козы и лошади («Этюд для картины «Дождь», 1911; «Дождь», 1911; «Горящий дом», 1913; «Обрученные и Эйфелева Башня», 1913; «Русская деревня», 1929). В картине 1912 года «России, ослам и другим» корова, наделённая лёгкостью, почти в полёте кормит на крыше своих телят (хотя нужно оговорить, что это скорее исключение, в основном шагаловские коровы «прикреплены» к земле).

²⁵ Гольдт Р. Указ. соч. С. 111–122.

²⁶ Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или Роман с живописью // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур Сб. научных трудов. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 148–160.

²⁷ Токарев Д. Между Индией и Гегелем. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

²⁸ Гольдт Р. Указ. соч. С. 117.

²⁹ Канарская В. Художественное пространство Марка Шагала // Шагаловский сборник, материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). С. 143.

Можно увидеть разительное совпадение отдельных фигур и мотивов шагаловских картин и лирических текстов Поплавского. Обозначим только некоторые из них. В стихотворениях Поплавского – большое количество летающих предметов и людей (корова, мотор лодки, ангелы, трамвай, сон, огонь, вода, море, дым и так далее). Но стратегия Поплавского далёка от экфрастического перевода Шагала в словесный текст, здесь рождается иная поэтическая логика.

Земля – это тягостная среда обитания, откуда люди, и не только люди, пытаются улететь. Полёт людей – это скорее не полёт лёгкости и беззаботности, а полёт как проявление отчаяния, полёт тех, которые хотят преодолеть притяжение земли, как в стихотворении «Жалость к Европе»: *Стеклянные синие здания видел вдали, / Где ангелы, люди носились на крыльях свободы, / Грустить улетали на солнце с холодной земли* [1, 213]).

Шагаловские персонажи становятся своеобразным кодом, языком реализации иной (в каждом стихотворении – своей) поэтической логики.

Среди художников-современников, с которыми у Поплавского были тесные связи и личное общение, числится Абрам Минчин, художник, родившийся в еврейском квартале в Киеве в 1989 году. В 1923 году он отправляется в Берлин, где в 1925 году выставляет свои картины. В конце 1925 года Минчин с женой переезжает в Париж и начинает общаться с русскими художниками и писателями, с Поплавским в том числе, с которым, без сомнения, познакомился в Берлине, во время пребывания там поэта³⁰. В дневниках Поплавский упоминает о встречах с Минчиным: «Целый день сидел у Минчиных. Часы тикали, печка шумела, рояль стеклянно тренькал, а Соня, как птица в клетке, пела какие-то старинные песни» [3, 264]; «В тот вечер я с сатаническим энтузиазмом смеялся у Минчиных» [3, 266]. Б. Носик пишет, что в квартире, где жил Поплавский, «бывали и друзья художники (Терешкович, Блюм, Минчин, Карский), и друзья поэты (Закович, Гингер, Дряхлов)»³¹. Поплавский посвятил А. Минчину стихотворение «Профессиональные стансы» (1926) и «Зима» (1928–1930); в свою очередь, Минчин, как можно почти уверенно предположить, изобразил его на своём полотне «Портрет одного поэта» (1929).

Бросается в глаза сходство судеб поэта и художника в их социально-бытовом и творческом измерениях. Оба, Минчин и Поплавский, вели бедную и одинокую жизнь, далёкую от социальной интеграции. Для Минчина двадцатые годы были самые сложные: голод, болезни, неуда-

³⁰ Menegaldo H. Abraham Mintchine 1898–1931 // Abraham Mintchine 1898–1931, NIORT, Musée du Donjon, Juillet-Août, 2009. С. 7.

³¹ Носик Б. Здесь шумят чужие города, или Великий эксперимент негативной селекции (Русские художники в мировом рассеянии). Санкт Петербург, КОСТА, 2012. С. 183.

чи. Однако судьба художника резко меняется в 1929 году, когда Алис Манто организует первую личную выставку Минчина. В 31 год творчество художника наконец-то признается публикой. Благодаря этой выставке его работы привлекают внимание критиков и коллекционеров, и с 1930 года покровительство Рене Гимпеля обеспечивает ему материальное благополучие³². Поплавский как бы разделит несчастную судьбу Минчина, но до самой смерти так и жил не признанным критиками и обществом. Судьба этих двух личностей сказалась на их творческой практике, в которой и обнаруживаются точки схождения и различия.

Поплавский часто пишет о Минчине в своих статьях о живописи. В статье «Молодая русская живопись в Париже» (1930) Поплавский делает обзор эстетических принципов русских живописцев в Париже, среди которых – Абрам Минчин. Поэт отмечает его «пластическую решительность» [3, 38], останавливается на «ядовитом и, с французской точки зрения, даже болезненном сочетании красок»; цвет его, по выражению Поплавского, «совершенно нереальный, чрезвычайно неожидан и остер» [3, 38]. Также на поэта производит впечатление световое решение картин: «Но самое стоящее в нем – это все же некие *«études des lumières»* – поиски особых неизведанных свечений и освещений...» [3, 38]. Поплавский отмечает и разнообразие сюжетов картин: ангелы, пейзажи, моря.

Также имя Минчина встречается в краткой статье-обзоре «Выставка группы русских художников в галерее Зака» (1930) [3, 40], в статье «Русские художники в салоне Тюильри» (1930) [3, 53–54]. В статье «Групповая выставка «Чисел» (1931) [3, 96] Поплавский ещё раз возвращается к теме колористического своеобразия полотен Минчина. Наконец, в монографической статье «Абрам Минчин» (1931) поэт, с очевидным знанием творчества Минчина, затрагивает разные аспекты поэтики художника, выделяя главное: «необычайно редкое соединение реализма и фантастичности» [3, 98].

Современные европейские искусствоведы пишут, что «эстетику Минчина невозможно определить каким-то определенным течением или стилем. Его богатая и сложная личность мешает ему сообразоваться со стилями, придуманными другими; его живопись, без сомнения, реалистическая, но реальность им обследована и усилена настолько, что отражает многослойность эмоционального опыта»³³. Итальянский

³² Buisson S. Abraham Mintchine, Catalogue de la rétrospective Mintchine, Musée du Montparnasse, Juin 2000 // Abraham Mintchine 1989–1931, NIORT – Musée du Donjon, Juillet-Août 2009. С. 11.

³³ Bellini R. Abraham Mintchine “L’angelo perduto di Montparnasse” // Abraham Mintchine “L’angelo perduto di Montparnasse” Artisti russi e dell’Est a Parigi. Bergamo, Galleria Michelangelo, 2004. С. 11.

искусствовед А. Вэка выявляет многочисленные сюжеты полотен Минчина. Среди них урбанистические пейзажи, где предпочтение отдаётся площадям и мостам. Интересным представляется соотношение земного и небесного планов и образы ангелов на пересечении двух сфер. Небесная или из мира фантазии фигура ангела иногда находится в связи с обычными, «реальными» сюжетами. Его присутствие на полотне может быть дано в разных ракурсах, но его присутствие – «провиденциальная охрана человека»³⁴: «Ангел» (1928), «Сон Евы» (год не указан), «Натюрморт с ангелом» (1929), «Натюрморт» (год не указан), «Ирэн Минчин в колыбели» (1928), «Морские игры в Коллюр» (1928), «Женщина читает в интерьере» (год не указан), «Флейтист» (год не указан), «Явление» (год не указан). А. Минчин говорил: «Я рисую ангелов <...> не знаю почему. Я их люблю. Когда хочу показать то, что для меня красиво, то, что меня радует, в отличие от множества грустных вещей...»³⁵.

Мост также занимает важное место в творчестве Минчина. Художник понимает мост как средство, осуществляющее контакт между небом и землёй. Таким образом, обыденные предметы обретают некое символическое измерение, через которое они, принадлежа земному человеческому миру, соединяются с бесконечностью. Пустое место между небом и землёй – это сфера, где обитают крылатые существа, которые заполняют её.

Современные литературоведы не прошли мимо проблемы соприкосновения образности Поплавского с эстетикой Минчина. Они соотносят некоторые элементы творчества Поплавского с полотнами Минчина. В статье А. Чагина «Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций» обнаруживаются «историко-культурные адресаты, с которыми взаимодействует созданная Поплавским поэтическая картина»³⁶, в том числе и Минчин. М. Калузио в главе «Урок от художников» тоже подчеркивает сосуществование некоторых элементов полотен Минчина в стихах Поплавского – это ангелы, дети, закаты. В статье «Проза Бориса Поплавского, или «Роман с живописью» Елена Менегаeldo точно касается проблемы «Минчин – Поплавский», когда говорит о полотнах художника, затрагивая семантику образа ангела: «В его полотнах ангелы разделяют жизнь людей, ангелы им снятся, бодрствуют над спящим ребенком. Как небесные автобусы, они создают между небом и землёй невидимые связи, они причастны природе двух миров»³⁷.

³⁴ Veca A. Soggetti della pittura. С. 14.

³⁵ Цит. по: Bellini R. a cura di, Abraham Mintchine "L'angelo perduto di Montparnasse" Artisti russi e dell'Est a Parigi. С. 18.

³⁶ Чагин А. И. Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 392–399.

³⁷ Menegaldo H. Abraham Mintchine 1898–1931. С. 6.

В другой, более ранней работе, она в самых общих чертах пытается наметить точки соприкосновения двух образных систем: «порой возникает ощущение, что, описывая волшебный мир картин Минчина, Поплавский говорит о магической стихии „Флагов“»³⁸.

Представляется возможным уточнить некоторые аспекты соприкосновения образов ангела у Минчина и Поплавского. На полотнах Минчина ангелы разделяют жизнь людей, но не так, как происходит в стихах Поплавского. У Минчина ангелы, как правило, «сопровождают» человека и охраняют его на жизненном пути. У Поплавского они разделяют жизнь земных обитателей: они работают, устают, они бедные и потерянные. У Минчина, как уже упоминалось, при разнообразии визуальных сюжетов, функция ангела одна и та же – охранять человека: ангел участвует в его жизни, сохраняя свои небесные атрибуты и святость. Прямая функция хранителя воплощается в картине «Ирэн Минчин в колыбели» (1928), где на полотне изображена дочь Минчина, спящая в колыбели, а на заднем плане, но отчётливо прописанный, изображён охраняющий её ангел. Ангел обывовлён, одет как человек и в шляпе, но в руках держит сферу света, что свидетельствует о том, что это небесное существо и несёт божественный свет людям. Похожая композиция – в картине «Сон Евы» (год не указан), где спящую Еву охраняет ангел. В картине «Морские игры в Коллюр» (1928) можно увидеть абрис ангела, летающего над акробатом, исполняющим опасный трюк.

Ангел может охранять дом, как в картине «Натюрморт с ангелом» (1929), где крупная фигура ангела освящает своим светом пустую комнату, или читающую женщину, как на картине «Женщина читает в интерьере» (год не указан). На картине «Флейтист» (год не указан) юный музыкант играет на флейте в комнате, а за окном, над видом, скорее всего, Парижа ангел держит партитуру и как будто поёт под музыку флейтиста. В картине «Явление» (год не указан) ангел является двум персонажам, которые в тот момент едят за столом. Сюжет «явления» прозаизируется, и, наверное, Минчин реализует на полотне своё желание «встретиться» с ними: «Я живу с ангелами с самого детства. Я знаю, как они устроены. Но как бы мне хотелось повстречаться с одним из них! Я отдал бы немало лет моей жизни, чтобы увидеть хотя бы одного»³⁹.

Однако надо сказать, что есть одна картина, где ангел не представляется исполняющим роль хранителя. Речь идёт о картине «*Marché de la place d'Alleray à Paris*» (год не указан), где изображается рынок на одной из площадей Парижа. Среди продавцов в нижнем правом углу можно увидеть ангела, продающего цветы. Несмотря на скромное

³⁸ Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или Роман с живописью. С. 148.

³⁹ Цит. по: Di Veroli M. Abraham Mintchine 1898–1931, Galerie Di Veroli, 2005. С. 6.

занятие, он всё же сохраняет атрибуты святости, у него есть крылья, и он является самой светлой фигурой на картине. Данное полотно можно истолковать как своего рода переход от собственно минчиновской семантики – к тем смыслам, которые ближе Поплавскому.

В текстах Поплавского ангелы являются одним из частотных персонажей (их более пятидесяти во всём корпусе лирических текстов), и их функции самые разные. Было бы категоричным утверждать, что ангелы Поплавского непременно восходят к визуальным предшественникам Минчина. Однако можно указать на несколько стихотворений, в которых открываются типологические схождения по основанию тех отношений, которые связывают ангелов и мир человека. Охранительная роль ангела на земле не декларируется, но извлекается из логики текста. Стихотворение «Голубая душа луча» (1928) – о покорности и смирении человека в час смерти. Лирический герой уже умер, и его рефлексия звучит как бы *de profundis*. Он признает, что уже при жизни его ангел-хранитель («*мой ангел*») простил его грехи на много лет вперёд: «*Пусть минуют меня огни, / Пусть мой ангел в слезах заснет. / Все простилось за детства дни / Мне на целую жизнь вперед*» [1, 233]. Поэтому он может в час смерти ощутить умиротворение, растворившись в земной материи («*Замолчал я, в песок ушёл...*» [1, 233]) и благословить оставшийся мир, продолжающий жить. Ангел сопричастен человеческой греховности, поэтому он «*в слезах заснёт*», взяв на себя всю тяжесть несовершенной природы человека.

В стихотворении «Мальчик смотрит, белый пароходик» (1929) разворачивается сюжет гибели корабля, капитана, матросов и спасения мальчика, которого капитан не взял в плавание: «*Мальчик думает: а я остался, / Снова не увижу дальних стран. / Почему меня не догадался / Взять с собою в море капитан?*» [1, 234]. Спасение ребёнка однозначно принадлежит ангелу, которому была введома судьба обречённого корабля: «*А на башне размышляет ангел, / Неподвижно бел в плетеном кресле. / Знает он, что капитан из Англии / Не вернется никогда к невесте*» [1, 234]. Далее лирический сюжет размыкается в сферу рефлексии лирического героя – уже о своей судьбе, которая не может быть спасена ангелом: «*И моя душа, смеясь, уходит / По песку в костюме моряка*» [1, 234]. Лирический герой знает исход своей судьбы. В этом тексте сюжет судьбы лирического героя выходит за пределы «ангельской» семантики Минчина.

Многие «ангельские» сюжеты Поплавского существуют скорее в полемическом диалоге с минчиновскими ангелами, потому что в эстетическом сознании Поплавского сомнительным или вовсе невозможным было спасение человека высшими силами. Можно сравнить картину Минчина «Ребёнок и ангел» с текстом Поплавского «Мальчик

и ангел» (1929). На полотне Минчина ребёнок спит в колыбели в комнате, а за окном большая фигура ангела охраняет его сон, даже одно крыло написано непропорционально большим, оно входит в пространство комнаты и простирается до колыбели ребёнка, как будто обнимает его. В тексте Поплавского судьба ангела и фигура мальчика совершенно противоположны: *«Под сиренью в грязном переулке / Синеглазый ангел умирал. / И над ним, идя домой с прогулки, / Нежный, пьяный мальчик хохотал»* [1, 201]. Мальчик «издевается» над ангелом, который не смог вернуться обратно на небеса, и его земной путь заканчивается смертью. В стихотворении «Жалость» (опубликовано впервые в 1929) забота ангелов о людях заканчивается с окончанием их ночной «смены»: *«Ангелы прочь отлетали от лона земного / Им натрудившимся за ночь пора было спать. / Целую ночь они пели у мира иного, / Спящие же не спешили и пятились вспать»* [1, 182]. «Ангельские» сюжеты Поплавского включают ещё многие другие семантические составляющие, которые не соприкасаются с визуальными текстами: «Мальчик и ангел» (1929), «В холодных душах свет зари» (1928), «Снежный час» (1925–1931), «В отдалении» (1928), «Мистическое рондо III» (1930), «Богиня жизни», «Саломея I», «Друг природы, ангел нелюдимый».

Ещё один важный элемент в поэтике Минчина – это мост, который также несёт семантику спасения. Мост может быть центральным сюжетом полотна: «Мост» (год не указан), «Вид Парижа» (год не указан), «La métro aérien» (год не указан) – или орнаментом к визуальной доминанте: «Флейтист» (год не указан), «Орел и ваза со цветами» (1929), «Ваза с цветами» (год не указан), «Городская площадь» (год не указан), «Портрет одного поэта» (1929), «На террасе» (год не указан). Это может быть мост как часть материальной среды, деревянный или железный, или мост метафизический, обеспечивающий связь между небом и землёй. По этому поводу Р. Гимпель в своём дневнике передаёт слова Минчина о картине «Notre Dame de Paris» (1929), где сама церковь осуществляет роль посредника между небом и землёй. Мост справа связывает внешнее пространство церкви с землёй, а мост слева возвышается до небес⁴⁰. В текстах Поплавского есть такие, где мост – нейтральный элемент городского интерьера, как в стихотворении «Hommage a Pablo Picasso» (1929), где *«Одинокий в тумане шептал голубые слова, / Пел гудок у мостов с фиолетовой барки моторной»* [1, 197], или в тексте «Целый день в холодном, грязном саване» (1931): *«Потные гребцы кричали с лодок, / Шумно люди хлопали с мостов»* [1, 226].

С другой стороны, наряду с небоскрёбами, балконами и башнями, мост у Поплавского является носителем прозрачной символики

⁴⁰ Цит. По: Veca A. Soggetti della pittura. С. 10.

связи между мирами, о чём упоминает Е. Менегальдо: «Мост – это звено между двумя берегами, между прошлым и будущим, между жизнью и смертью, между землёй и небом, а также переход от одного состояния к другому»⁴¹. Мост как место присутствия мистических событий, совершающихся в метафизических измерениях, открывается в стихотворении «На заре» (1929): *«По горбтому мосту во тьме / Проходили высокие люди»* [1, 181]. В «Розе смерти» (1928) *«Корабли отходят в небе звездном, / На мосту платками машут духи»* [1, 184]; в стихотворении «Померкнет день, устанет ветер реветь» (год не указан) *«Чернила пахнут вишнею и морем, / Души въезжает шарабан на мост»* [1, 116]. Мост может приблизить к иному измерению бытия, в котором пребывают детские души, как в «Детстве Гамлета» (1929): *«Мост этот тихо качался меж жизнью и смертью»* [1, 194]. Перекличка семантики мостов у Минчина и Поплавского не заслоняет их различия, восходящего к индивидуальному миропониманию обоих авторов: если у Минчина мосты «обеспечивают» восхождение по вертикали к спасению души, то для Поплавского мост неизменно сохраняет трагедийное содержание, он всегда ведёт к смерти. В «Духе музыки» (1930) *«Прошли танцоры поступью бравурной, / Как блеск ракет блуждающих в ночах. / Они смеялись, плакали, грустили. / Бросали розы к отраженьям звезд, / Таинственные книги возносили, / Вдали смолкали перейдя за мост»* [1, 214]; в «Восьмой сфере» (1925) *«Мы пересекли город, площадь, мост, / И вот вдали стеклянный дом несчастья»* [1, 86]. Оказывается, что человек склонен не думать о трагизме судеб человечества и заслоняется от него лихорадочным весельем; но именно мост (как метафору границы между иллюзией и знанием) безнаказанно пересечь нельзя: переход неизменно завершается постижением горькой истины об экзистенциальных законах бытия.

Уже при первом приближении к проблеме эстетического соприкосновения и взаимодействия лирики Б. Поплавского с визуальными текстами художников разных эпох можно говорить о многообразии содержательного и поэтического воплощения таких контактов. В ряду многочисленных аналогий лирических стихотворений Б. Поплавского с различными визуальными текстами обнаруживаются отдельные варианты сопоставления с работами итальянских мастеров разных эпох и современных художников. Подобный диалог позволяет уточнить семантику таких лирических тем и мотивов поэзии Поплавского, как мотив смерти, поиск присутствия Христа в современном мире, тема судьбы человека на пересечении повседневности и метафизического измерения мира.

⁴¹ Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. С. 46.