

На правах рукописи



Компарелли Роза

ЛИРИКА Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО: МОТИВЫ, СЮЖЕТЫ, ОБРАЗЫ

10.01.01 –Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Томск – 2015

Работа выполнена в федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», на кафедре истории русской литературы XX века.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Сваровская Анна Сергеевна

Официальные оппоненты:

Куликова Елена Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, сектор литературоведения, ведущий научный сотрудник

Стрельникова Анна Борисовна, кандидат филологических наук, федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», кафедра иностранных языков Института природных ресурсов, доцент

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Иркутский государственный университет»

Защита состоится 24 декабря 2015 г. в 13:00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05, созданного на базе федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», по адресу: 634050, г. Томск, ул. Ленина, 36 (учебный корпус №3, аудитория 26)

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке и на сайте федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет» www.tsu.ru

Автореферат разослан «___» ноября 2015 г.

Материалы по защите диссертации размещены на официальном сайте ТГУ: <http://www.ams.tsu.ru/TSU/QualificationDep/co-searchers.nsf/newpublicationn/KomparelliR24122015.html>

Учёный секретарь
диссертационного совета



Филь Юлия Вадимовна

Общая характеристика работы

Диссертационное исследование посвящено изучению ключевых мотивов, сюжетов и образов лирики Б. Ю. Поплавского. **Актуальность темы** объясняется необходимостью для современного литературоведения уточнить отдельные аспекты образной системы, координаты поэтической картины мира Б. Ю. Поплавского, его эстетические ориентиры на пересечении традиции и современной культуры, определить место поэта в контексте русского литературного зарубежья.

При жизни Б. Ю. Поплавского, в 1931 году, вышел единственный поэтический сборник – «Флаги», сделавший имя Поплавского известным. Первый из посмертных сборников – «Снежный час» (1936); далее последовали «В венке из воска» (1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965).

История изучения вопроса. Судьба и тексты Б. Ю. Поплавского (романы, дневники, лирика) уже при жизни оказалась на пересечении самых разных оценок. Современники Б. Поплавского (Н. Татищев, В. Ходасевич, Г. Адамович, М. Цетлин) многое увидели в сложном мире его лирических рефлексий. Приоритеты современного изучения наследия Поплавского принадлежат зарубежным славистам. Первая монографическая работа была написана Е. Менегальдо¹; французский вариант монографии остаётся недоступным, поэтому мы обращаемся к её монографии «Поэтическая вселенная Бориса Поплавского» и вводной статье к сборнику «Автоматические стихи».

Проблематика работ, появившихся в последние два десятилетия (Е. Менегальдо², Д. Токарев³, Ю. Матвеева⁴, И. Каспэ⁵, А. Чагин⁶, Л. Сыроватко⁷, Л. Ливак⁸ и другие), сосредоточена вокруг некоторых аспектов и дискуссионных проблем эстетики и поэтического языка Б. Поплавского: проблемы связи с русским символизмом, футуризмом и французским сюрреализмом; биографических и духовных точек соприкосновения с французскими поэтами; почти никто из исследователей не проходит мимо тем и мотивов смерти в поэзии Б. Поплавского, что, в свою очередь, было связано с трагической гибелью поэта. Многих авторов, пишущих о Поплавском, объединяет признание важности визуальной поэтики его текстов, хотя некоторые предположения о соотнесённости лирических сюжетов Поплавского с теми или иными визуальными текстами представляется спорным.

¹Menegaldo H. L'Univers imaginaire de Boris Poplavsky: 1903-1935, Doctorat d'État, Université de Paris X, Nanterre, 1981.

²Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алетейя, 2007. – 282 с.

³Токарев Д. В. Между Индией и Гегелем. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 352 с.

⁴Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург: УрГУ, 2008; «Русско-монпарнасский» поэт Борис Поплавский, // Франция-Россия: проблемы культурных диффузии, Тюмень-Страсбург, 2008. С. 178-191.

⁵Каспэ И. Проза Бориса Поплавского и идея эмигрантского сообщества // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. – Калининград: Изд. Калининградского госуд. Университета, 2004. – С. 152-161

⁶Чагин А. Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. – С. 392-399.

⁷Сыроватко Л. В. Самоистязание двух видов («новое христианство» Бориса Поплавского) // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Сборник научных трудов. Калининград: Изд-во Калининградского гос. университета, 2004. – С. 165-185.

⁸Livak L. Boris Poplavskii's art of life and death // Comparative literature studies. – 2001. – Vol. 38. – №2. – P. 118-141.

Некоторые положения исследователей могут быть развёрнуты и продолжены, отдельные выводы провоцируют полемический диалог; в целом можно сделать вывод о том, что современное состояние научной мысли, связанной с освоением художественного мира Б. Поплавского, находится на достойном уровне научной мысли, однако остаются неосвоенными многие аспекты его поэтической системы. Предпринятое исследование позволит расширить представление о мотивном диапазоне лирики Поплавского, о логике взаимосвязи выделяемых мотивов, сюжетов и образов.

Материалом исследования послужили поэтические сборники Б. Поплавского «Флаги» (1935), «Снежный час» (1936), «В венке из воска» (1965), «Дирижабль неизвестного направления» (1965), «Над солнечную музыкой воды», частично – «Автоматические стихи» (1999). Для аргументации отдельных положений привлекаются тексты Б. Поплавского иной эстетической природы: романы, дневники, литературно-критические статьи.

Цель диссертационной работы – исследование лирической системы Б. Поплавского в аспекте выявления и анализа ключевых мотивов, сюжетов и образов, в своей совокупности и взаимообусловленности образующих авторскую поэтическую картину мира.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие задачи:

1. Перевод и введение в активное научное обращение некоторых литературоведческих работ о Б. Поплавском на европейских языках.

2. Выделение системы хромотопических мотивов, создающих в своей совокупности и взаимодействии образ города-мира.

3. Уточнение семантики мотивов движения, реализующих тему взаимопроницаемости физической и метафизической реальности города-мира.

4. Определение типов и семантики празднично-игровых мотивов и сюжетов.

5. Выявление и анализ танатологических и автотанатографических мотивов: усталости живой природы, сна-смерти, умирания человека, мотива «de profundis».

6. Осмысление некоторых визуальных мотивов, образов и сюжетов, репрезентирующих культурный диалог лирических текстов Б. Поплавского с европейской живописью и художниками-эмигрантами.

7. Исследование мотивов ментальной встречи и диалога лирического героя с предшественниками – «проклятыми» поэтами: Рембо, Малларме, Верленом – как художественного воплощения образа поэта и темы творчества.

Методологической основой диссертации в области теории литературы послужило философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина, исследования по теории лирики С. Н. Бройтмана, Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотмана, Т. И. Сильман, И. И. Плехановой; по теории мотива – А. Н. Веселовского, И. В. Силантьева, Б. М. Гаспарова; лирического сюжета – Ю. Н. Чумакова, Е. Ю. Куликовой. В области изучения культуры и литературы русского зарубежья значимыми стали работы О. Демидовой, И. Каспэ, Ю. Матвеевой, Е. Менегальдо, Л. Геллера, М. Рубинс. Выход в сферу изучения европейской

литературы и живописи обусловил потребность привлечения работ С. Великовского, Г. Фридриха, Д. Обломиевского, А. Стерьёпулу. Выбор методологических оснований исследования предполагает комплексный подход, опору на биографический, культурологический, историко-литературный, сравнительно-исторический методы, принципы мотивного анализа текста.

Научная новизна диссертационного исследования определяется его целью и заключается в выделении и анализе семантики ключевых мотивов, сюжетов и образов лирики Б. Поплавского в их системной взаимообусловленности. Исследуется образ города-мира, оформляющийся в совокупности хронотопических мотивов (мотивов движения, празднично-игровых мотивов, образующих сюжеты праздничных представлений, ритуальных процессов, латентно содержащих мортальный смысл). Впервые целостно рассмотрена лирическая танатология Б. Поплавского; как важная составляющая рассмотрена мотивика автотанатографии (мотивы усталости природы, сна-смерти, «de profundis»). Предложены оригинальные трактовки визуальных мотивов и образов, отсылающих к европейской живописи и творчеству художников-эмигрантов. Новизна работы заключается также в выявлении в лирике поэта метасюжета поэтической саморефлексии, воплощающего образ поэта.

Теоретическая значимость диссертации.

Переведены и включены в активное научное обращение некоторые работы о Б. Ю. Поплавском на европейских языках (монография М. Calusio, работы Е. Менегальдо, Ivan Callus). Лирика Б. Ю. Поплавского исследуется в контексте русско-европейского диалога культур.

Наблюдения и выводы диссертации могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по литературе первой волны русской эмиграции, а также при чтении общих и специальных лекционных курсов по истории русской литературы XX века, при составлении учебных программ и пособий, что определяет **практическую значимость** работы.

Апробация результатов исследования.

Основные положения диссертации представлены на научных конференциях различного уровня:

Международной научной конференции «Время как объект изображения, творчества и рефлексии» (Иркутск, ИГУ, 2010); Всероссийской научной конференции с международным участием «Сюжетно-мотивная динамика художественного текста» (Новосибирск: ИФЛ СО РАН, 2013); Международной научной конференции «Русская эмигрантская литература и "внутренние мистерии европейской мысли" (К 110-летию со дня рождения Б. Ю. Поплавского)» (Санкт-Петербург: Институт русской литературы, 2013); I (XV) Международной научно-практической конференции молодых учёных «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014); Всероссийского круглого стола «Жанровые и повествовательные стратегии в

литературе русской эмиграции». (Томск, ТГПУ, 2014); научной конференции «Сюжетология / сюжетография - 2» (Новосибирск: ИФЛ СО РАН, 2015).

По теме диссертации опубликовано 7 работ, 3 из которых – в журналах, включённых в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёных степеней доктора и кандидата наук.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Один из константных образов лирики Б. Поплавского – образ города-мира, предстающего в узнаваемом хронотопе современной цивилизации и включённого в природные циклы. Город-мир балансирует между статусом онтологической реальности и содержанием сознания лирического героя, проецирующего вовне собственные рефлексии. Образ города-мира оформляется системой хронотопических мотивов (древнего Рима, мотивом встречи и других).

2. Мотивы движения воплощают поэтическую логику взаимопроницаемости физической и метафизической реальности города-мира.

3. Ключевую роль в городском хронотопе обретают празднично-игровые сюжеты, латентно содержащие смертельный смысл.

4. Лирическая танатология и автотанатография оформляется мотивами усталости природы, сна-смерти, умирания, «de profundis».

5. Визуальные мотивы и образы репрезентируют важную грань культурного диалога лирических текстов Б. Поплавского с европейской живописью и художниками-эмигрантами.

6. Образ поэта воплощается в метасюжете поэтической саморефлексии и разворачивается как диалог с «проклятыми» поэтами – А. Рембо, С. Малларме, П. Верленом

Основное содержание работы

Во **введении** реферативно представлены основные положения эмигрантской критики, наиболее содержательных работ современного российского литературоведения и зарубежной славистики, посвящённых эстетике и художественному миру Б. Поплавского; обоснованы цель, задачи, научная новизна исследования и сформулированы положения, выносимые на защиту. Введение содержит также комментированное изложение наиболее авторитетных теоретических источников по проблемам мотива, лирического сюжета, художественного образа.

В лирике Б. Поплавского отдельные мотивы кристаллизуются в некоторые устойчивые типы сюжетов и, наоборот, микросюжеты (эпизоды, ситуации) в своей повторяемости образуют мотивику, которая оформляет образы мира и человека.

Первая глава – «Образ города-мира» – посвящена способам создания образа города в лирике Б. Поплавского.

В разделе 1.1 – «Хронотопические мотивы» – выявляется мотивный потенциал топосов Рима, Парижа, городских локусов – кафе, мюзик-холла, цирка и других. Образ города-мира явлен в его природно-урбанистическом содержании. Условно можно обозначить два культурно-географических полюса, между которыми возникает смысловое натяжение. В корпусе стихотворений содержатся контуры города-мира, не в последнюю очередь – через фоносемантическую парадигму «Рим-мир», что позволяет усмотреть традицию «римского текста» русской литературы⁹.

В «Римском утре» контуры древнего облика проступают сквозь реалии современной урбанизации: легионер, галеры, раб Эпиктет, вековая дорога, Христос соседствуют с автомобилем сенатора, аэропланом, газетой, роялем. Римский хронотоп соотносится с хронологией судьбы Эпиктета; Эпиктет и лирический герой, каждый по-своему, предвосхищают новую, христианскую историю. В стихотворении «Стоицизм» возникает мотив всезнания лирического героя: ему ведомы судьбы Христа, Рима, в пределе – мира, его сознание как будто извлекает из памяти фрагменты вечной борьбы римской истории и современности

В ряду «римских» стихотворений особое место занимает «Il neige sur la ville» (1931). Оно аккумулирует ключевые мотивы и образы (образ города, мотивы снега, сна, смерти, творчества). Здесь происходит наложение друг на друга хронотопов универсального города и Рима, точно упоминаемого в последней строфе. Внутренняя жизнь лирического героя концентрируется на тягостной для него картине жизни города (мира), обитатели которого пребывают в болезненном пристрастии к ритуалу праздника, имеющему инерционный характер. Чувство обречённости лирического героя рождается не только из созерцания псевдопраздника, но и невозможности творчества в таком мире.

Мотивика «римских» стихотворений органично сопрягается с хронотопическими мотивами современного города, топография которого очевидно отсылает к Парижу, с которым была связана судьба поэта. Лексема «город» присутствует как номинация во всех сборниках. Не очень часто встречаются названия конкретных городов: Париж, Лондон, Рим. Есть и более экзотические: Аранжуэц, Гаити, Галлиполи и другие. Автор, с одной стороны, как бы пытается удерживать в сознании конкретику городов – как залог и способ верификации их онтологичности; с другой стороны, освобождает город от географических привязок. Персонажи, которые населяют город и окружают лирического героя, номинируются как прохожие, горожане, девушка, толпа, пешеход, пассажиры, газетчик, шофер, кондуктор, городской, почтальон, швейцар, коммерсант, чиновник, садовник, солдаты, офицеры. Такая «прозаизация» персонажного состава выполняет ту же функцию, что и конкретизация городского мира Парижем, Лондоном и другими названиями:

⁹См. об этом: Янушкевич А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – №5 (25). – С. 98.

сохранить мир города в его узнаваемых социально-исторических приметах и топосах: площади, мосты, клуб, чердаки, мюзик-холлы, цирк, сад, кафе, гавань. С другой стороны, их конкретика размыкается в универсальную модель города–мира. Мир города не отделён от природы, более того, происходит диффузия природной стихии и окультуренных городских локусов. Сравнения и метафоры, оформляющие образ города, демонстрируют, что город и природа являются взаимопроникающими сферами, и природный мир не может претендовать на первичность; переносы свойств природы на городские реалии взаимнообратимы: *«Средь водорослей городских садов»*; *«Луна присела, как солдат в нужде»*; *«Там, где голых деревьев солдаты / Рассыпаются цепью по полю»*; *«Спят крыши, как чешуйчатые карпы»*; *«Электрической лампы полуночное солнце»*; *«Сгибался поезд, как морской червяк»*; *«Акулы трамваев, завидев врага, / Пускали фонтаны в ноздрю коридоров»*; *«Качалась, как море, асфальта река»*.

Метафоризация города превращает его в живой организм, наделяет человеческой способностью двигаться и человеческим поведением: *«Темный город убегает в горы»*; *«Город спал на больших якорях»*. Определения города выдают его превращение в город ментальный, принадлежащий сознанию его обитателя: «стеклянный», «горящий», «нем и невредим», «сонный», «пустой», «душный», «мой», «усталый». Городские локусы отмечены эмоциональным и оценочным присутствием субъекта. Именно диффузией эмпирического и ментального города обусловлено органичное пребывание нематериальных субстанций в будничной обстановке. Бытовое пространство города стало привычным и обжитым для героев мировой культуры, демонических персонажей, наконец, для Бога (Христа): *«Читает газету Офелия в белом такси»*, *«Черт же мальчика унес в кафе домой»*, *«В темном доме призрак спал на стуле»*, *«Но в домике рояль терзал скелет»*, *«Там Христос сидит на крыше»*.

В ряду городских локусов мотивообразующим становится кафе и его атмосфера. Его особое место обусловлено тем, что это коммуникативное пространство, генерирующее не только ситуации встречи, но нередко оказывающееся единственным пространством жизни для поэта, отторгающего от себя социальные рамки поведения: *«Я не участвую, не существую в мире, / Живу в кафе, как пьяницы живут»*. Локус кафе можно соотнести с его аналогами: «ресторан» (12 раз), «трактир» (3 раза), «кабак» (2 раза), «клуб» (2 раза), «кофейня» (2 раза), «пивная» (1 раз). Пространство кафе хранит память о великих предшественниках, чьё присутствие лирический герой способен ощущать почти чувственно, как в стихотворении «Артур Рембо» (1926-1927). Притягательность кафе объясняется его амбивалентностью: с одной стороны, оно как будто живёт своей жизнью, равнодушной к посетителям, и способно даровать желанное одиночество. С другой стороны, лирический герой – не анахорет, он чувствует себя причастным городскому миру (включает себя в «мы»), город с ценностной точки зрения по-своему органичен для него.

В разделе 1.2 – «**”Железнодорожные” образы и мотивы**» – анализируются формы присутствия и функции средств передвижения – трамвая, поезда, когда возникает своего рода «транспортная образность» (Т. С. Криволицкая). Кроме прямых отсылок к средствам транспорта, присутствует лексика, косвенно с ним связанная: вагон, рельсы, вокзал, кондуктор.

С опорой на работы Р. Тименчика, Н. А. Непомнящих выделены следующие «смысловые валентности» трамвая: анимизация (зооморфизация), эзотерический язык, наличие «астральных» ассоциаций, «мортальная» аллегоризация, когда «кондуктор» и «трамвай» обретают функцию проводников в смерть.

В стихотворении «Жалость к Европе» трамвай семантизируется в контексте темы угасания Европы. Субъектом сознания, наряду с лирическим героем, становится Гамлет, рефлексирующий о судьбах человечества. Поплавский помещает шекспировских персонажей в координаты современного города, и тогда нерешительность шекспировского героя превращается в полный решимости поступок: самоубийство. Лирический герой, в сущности, уже несёт знание о всеевропейской трагедии, но Гамлет нужен как закреплённый в культурной памяти персонаж, избравший смерть как единственный способ обретения свободы от иллюзорного существования. И тогда трамвай как далёкий от возвышенно-романтических способов ухода из жизни делает акт самоубийства столько же страшным, сколько и обыденным, не понятным для остающихся (например, для Офелии).

«Железнодорожные» сюжеты сообщают динамику городскому хронотопу, выполняют роль медиаторов между физическим и метафизическим измерениями мира, означают проницаемость границ между городом и внутренним миром лирического героя.

В разделе 1.3 – «**Празднично-игровые мотивы и сюжеты**» – выявляется семантика игры и праздника в разных его вариантах.

Пространство города не статично, оно населено людьми, вовлечёнными в различные события, действия, среди которых не последнее место занимают ситуации игры и праздника. Ситуации, относящиеся к игре-game, касаются карточной (иногда – бильярдной) игры. В отдельных случаях встречаются иные игры (автомобильные гонки, крокет, шашки и др.). Игровое состояние природных стихий и материальных реалий размывают правила игры-game, делают их невыполнимыми и губительными. Противником в карточной игре могут стать inferнальные силы, заведомо обрекающие человека на поражение и предвещающие смерть игроков.

Особую значимость в городском хронотопе приобретают места, предназначенные для развлечения и отсылающие к таким типам праздничных событий, как ритуальные шествия, театральные и музыкальные спектакли (мюзик-холл), ситуации светского бала, циркового представления, городского маскарада, приватной вечеринки и другие. Нередко происходит своеобразная

контаминация разных видов праздника в пределах одного поэтического текста, размывание законов игры-game, превращение её в стихийную игру-play.

Ситуации веселья как реализация досуга обитателей города обнаруживают разительное несоответствие представлению о должествующем настроении вовлечённых в праздники участников, актёров и зрителей. Часто фиксируется усталость лицедеёв от собственного притворства, неуместность самого празднества, его инерционный характер. В контексте многих стихотворений микросюжеты праздников, сосредоточенные в пределах одной строфы, могут быть обрамлены далёким от веселья состоянием мира, как, например, в стихотворении «Роза смерти».

Праздник может стать метафорой облегчённо-бездумного проживания судьбы, как в стихотворении «Дух музыки»: *«Мы танцевали нашу жизнь под шум / Огромных труб, где рокотало время»*. Очевидно, что такое восприятие свойственно сознанию лирического субъекта, неизменно помещающего первичное впечатление в контекст онтологических основ бытия, среди которых – непреложность законов времени, смерти. Можно усмотреть определённую закономерность художественной логики Поплавского в том, что сюжеты праздника разворачиваются как динамичные действия именно при воссоздании обречённого на убывание или трагический финал представления.

Одно из программных стихотворений – «Чёрная мадонна». Сюжет представляет собой эпизод праздничного шествия («народного гулянья»), обрамлённый в первых двух и последней строфе иным состоянием окружающего мира. Атмосфера праздника – безрадостная; музыка являет нарушение музыкальной гармонии (визг шаров, соседство пива и музыки); возникает также механическое соседство народного гулянья и официального парада. Финал праздника окончательно закрепляет семантику его профанации, что провоцирует «реакцию» мадонны: *«Дико вскрикнет чёрная Мадонна, / Руки разметав в смертельном сне»*. Объект ритуального поклонения как бы пребывает в отчаянии от утраты первичного содержания ритуала, поэтому «смертельный сон» мадонны – это почти смерть: её миссия уже обесмыслена, участники шествия размыли до неразличимости границы между «священным» и «адным». Первые две строфы смыкаются с последней как пролог и эпилог. Снег в конце как будто закрепляет энтропийное состояние сознания людей и может обозначать повторяемость природных циклов жизни, обречённость человека (снег, идущий каждую зиму и уже *«миллионы лет»*).

Праздником начинают управлять inferнальные силы, и тогда начинается «эпилептическое» веселье, определяемое в терминах болезни и предопределяющее трагический исход. Мотивы трагического, апокалиптического веселья аккумулируются в стихотворении «Dies irae»: мир пребывает в состоянии утраты ценностных ориентиров; «модная Мадонна» демонстрирует искажённость облика (внутренняя рифма сближает несовместимые слова и тем вскрывает несовместимость понятий). Создаётся картина тотального «бесстрашия» – как легкомыслия, неведения близящейся катастрофы. Праздничные сюжеты составляют важную часть городского мира

и коррелируют с внутренним состоянием лирического субъекта, которому дано проникнуть в несоответствие праздничного веселья и трагического состояния мира. Ему ведом и трагизм судьбы обычного человека, который пытается обрести защиту от страшного знания в праздничных увеселениях.

Содержанием **второй главы** – «**Лирическая танатология Б. Поплавского**» – стало исследование устойчивого мотивно-образного ряда, оформляющего лирическую танатологию в поэзии Б. Поплавского. Понимая танатологию как опыт культуры в описании смерти, исследователь исходит из того, что лирическая танатология – это представление о смерти, воплощаемое в лирических текстах.

Раздел 2.1 – Мотивы усталости и умирания природы – содержит наблюдения над корпусом стихотворений, в которых рождается парадоксальная логика соотношения природных циклов и смерти.

Отмечается частотность лексем, отсылающих к концепту смерти («мертвец», «смерть», словосочетания со словом «смерть», мёртвый; слова с корнем «умир»–«умер»–«умр» встречаются 88 раз; «мертвец» / «мертвый» – 55, «смерть» – 52 раза, «гибель» – 19. Кроме того, в корпусе стихотворений присутствуют многочисленные лексемы, метафоризирующие смерть: сон (спать, уснуть, заснуть, сновидение), холод (снег, снежный, замерзать, лёд, ледяной), исчезновение, гаснуть, гроб, могила, труп, скелет.

В самой природе как будто заложена некая договоренность о соучастии весны и смерти. В стихотворении «Роза смерти» (1928) реализуется мысль о течении времени, которое, ускоряясь, приближает смерть к человеку и человека к смерти. В корпусе текстов Поплавского немало стихотворений, в которых смерть связана именно с весной («Человекоубийство», «Запыленные снегом поля», «В холодных душах свет зари» и другие). В стихотворении «Слабый вереск на границе смерти» [1. С. 275] негативные коннотации весенних мотивов определяются ещё одной причиной. Рождение новой весны всякий раз обнадёживает человека циклическим характером времени, это делает сердце человека слабее, и он оказывается беззащитным перед правдой, которую он, в сущности, уже постиг. Наконец, семантика весны осложняется тем, что она наделяется атрибутами зимы. Более классическая и привычная для Поплавского – это ассоциация зимы, холода, льда со смертью, как, например, в стихотворении «В венке из воска». Однако нередко зима ассоциируется не с тотальной, окончательной смертью, а с тем состоянием постепенного замерзания и «анестезии» жизненных сил, которое может не доходить до смерти. Зимняя стагнация может граничить со смертью, происходит «замораживание» времени, постепенное замедление жизненных процессов, а это помогает экономить энергию и продляет жизнь, что, однако, не отменяет уже найденных трагических законов весны: скоро придет весна, когда природа проснётся и время снова пойдёт быстрее.

Город-мир предстаёт в состоянии всеобщей усталости, которая присуща и самой жизни как нерасчленимому феномену, и отдельным субстанциям жизни, продуктам жизнестроения: устать может город, луна, солнце, вода, облака,

воздух руки, вагон, ветер, душа, звуки. Таким образом, природные законы упраздняют цикличность умирания-возрождения, все времена года равно ускоряют смертельный исход.

Раздел 2.2 – «Мотивно-образное воплощение лирической автотанатографии» – посвящён важной составляющей лирической танатологии Б. Поплавского. Смысловой диапазон термина «автотанатография» широк, и его понимание зависит от сферы употребления. Ivan Callus¹⁰ отталкивается от определения термина «танатография», обозначающего «отчёт, описание события чьей-то смерти» («report by the living on other's dying»¹¹). Значит, «автотанатографию» автор предлагает понимать как «рассказ самих мёртвых о своей собственной смерти, <...> сообщение об опыте, являющемся возможным только через немислимое переживание, которое даёт возможность определить текст как бы с “загробной» точки зрения”»¹². Такие определения ориентируют на классический художественный приём, когда воссоздается точка зрения «de profundis». Но это не отменяет для автора работы правомерности прочтения автотанатографии расширительно, как описания либо своего предсмертия, либо гипотетических вариантов будущей смерти, либо любого промежуточного внутреннего состояния между жизнью и смертью.

Лирическая автотанатография Б. Поплавского начинается с того, что сознание лирического героя разделяет с самой жизнью её «устремления» к смерти и то же чувство усталости жить (быть), что приводит к ожиданию смерти, примирению с ней. Но тогда становится важным предсмертный опыт, в котором также можно увидеть несколько этапов. Сначала лирический герой как бы постепенно изымает себя из всех типов связей с миром: *«Отказываюсь жить на сей земле», «Скрыться в снег. Спасись от грубых взглядов. Жизнь во мраке скоротать в углу...»*; *«...но мы не в силах снова жить начать»*; *«...а ты не в силах жить...»*.

Понимание смерти как закона природы приводит к её десакрализации, обытовлению и бесстрашной артикуляции. Отсутствие пиетета перед смертью приводит к взаимной фамильяризации отношений человека и смерти. Частотность употребления лексем «труп», «скелет», «мертвец» ориентирует на их естественнонаучную семантику: «труп» - «мёртвое тело; о человеке – покойник, мертвец, бездушное, бездыханное тело»; «скелет» - «костяк, остов, все кости животного, человека, в должной связи своей». Возникает мотив своего рода искажённого существования, замены живой (одухотворённой) жизни на «трупную», «скелетную», имитирующую подлинное (духовное) существование.

¹⁰Callus Ivan. (Auto) thanatography or (auto) thanatology ? : Mark C. Taylor, Simon Critchley and the writing of the dead // Forum Mod Lang Stud (October 2005), Oxford University Press for Court of University of St Andrews. – Vol. 41. – №4. – С. 427-438.

¹¹Там же. С. 427.

¹² Там же.

Ирония (самоирония) помогает предотвратить уклонение от признания и приятия неотвратимости смерти, делает её нестрашной: *«Вот подпрыгнул и, мертвенький, важно молчит. / Вот лежит под землей, как весенний картофель»*.

Нельзя игнорировать пусть и незначительный количественно, но важный ряд стихотворений, где возникает мотив духовного сопротивления смерти, когда как бы «проверяются» закреплённые в культуре способы обретения внутренней свободы от смерти (стихотворения «Ветер лёгкие тучи развеял», «Двоецарствие» и другие). И всё же апелляция к близким типам культурного мышления не перевешивает индивидуального вектора судьбы лирического героя. Неизмеримо более устойчивыми оказываются ситуации, когда усталость жить побуждает выбрать смерть, тем более что судьба современного мира предопределена: *«...И в пальцах неудачника дрожит / Газета мира с траурным анилагом»*.

Лирический герой видит, как человек пытается (праздником, игрой) заслониться от знания своей и общей смерти и избирает для себя иную позицию и разные варианты её реализации. Один из устойчивых мортальных мотивов в русской и европейской поэзии – мотив сна-смерти, который у Поплавского содержит и ставшую уже тривиальной, отсылающую к модернистским смыслам семантику, и индивидуальную нюансировку. О мотиве сна-смерти у Поплавского уже немало сказано современными исследователями (Е. Ермиловой, Е. Менегальдо и другими). В работе уточняются некоторые грани семантики сна-смерти: сон как некое знание о тайне смерти; сон как предвидение смерти и возможность во сне «проиграть» её приход; зыбкость границ между сном и смертью, заключённая в самом выражении «отходить в сон», что может означать собственно смерть, если учитывать одно из значений слова «отойти» («умирать, кончаться, испускать дух») ¹³; сон как необратимый процесс, когда субъект (как уже умерший, так и просто уснувший) не может проснуться; сон как собственно смерть; сон как уже посмертный опыт, то есть точка зрения «de profundis». При обилии текстов, где мотив сна несёт значение смерти, ситуаций, в которых лирический герой выбирает именно и только для себя сон как способ умереть, крайне мало. Смерть во сне или через сон для лирического героя явилась бы облегчённым способом освобождения от жизни; Чаще лирический герой полагает для себя более «радикальные» способы ухода: отрывает себе голову (*«Я отрезаю голову себе»*); тонет (*«А в синем море, где ныряют птицы, / Где я плыву — утопленник готов <...> Вот тонем мы, вот мы стоим на дне»*); превращается в камень (*«Моя ж лиловая и твердая рука, / Как каменная, на скамье лежала»*); замерзает (*«Я превратился в снежного деда»*).

Автотанатография раскрывается и как проекция лирическим героем своей потребности *«погибающим быть»* на своего рода двойников. Возникают

¹³Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В четырёх томах. Т. 2. – М.: Издательская группа «Прогресс»: «Универс», 1994. – С. 1984.

микросюжеты смерти (гибели) персонажей, которая семантизируется в зависимости от их статуса в онтологической, ментальной или культурой реальности. Это могут быть путешественники, мореплаватели, матросы, воины, которых смерть подстерегает неизбежно, и это романтически возвышенная смерть. Особое место занимают лирические сюжеты, связанные с мотивом сна-смерти детей, когда речь идёт о детском сознании, ещё не ведающем страха смерти и её необратимости, искушаемом соблазном игры в смерть, обманчивой лёгкостью возвращения из сна-смерти в жизнь.

Особая группа персонажей относится к сфере культуры: Гамлет, Офелия, Рембо, Гомер, Ахиллес и другие. Можно прочитать эти поэтические формулы как напоминание о беспощадных законах природного бытия, предполагающих смерть даже гениев. Некоторые персонажи балансируют между смертью и жизнью; в таком статусе, например, пребывает Артур Рембо в двух текстах, в которых он упоминается: «Артуру Рембо» и «Скольжение белых дней». Поэт “извлекается” из его посмертной судьбы, чтобы оставаться для лирического героя одним из наиболее желанных поэтов-собеседников. Во втором стихотворении, из сборника «Автоматические стихи», А Рембо нужен лирическому герою «живым», чтобы закрепить логику неразрывной связи и вечного диалога современного поэта и его предшественника.

Два шекспировских персонажа, Гамлет и Офелия, в разных текстах пребывают и умершими, и живыми. Примечательно, что из двенадцати текстов, в которых фигурирует Гамлет, в пяти стихотворениях он умирает либо застигнут в момент готовности умереть. В остальных шекспировский герой остаётся живым персонажем современного мира. С одной стороны, мёртвый или готовый умереть Гамлет несёт шекспировскую логику трагически обреченного человека. С другой стороны, он как будто остаётся рядовым обитателем современного мира, наблюдателем жизни. Гамлет нужен лирическому герою «живым»: он близок по типу сознания лирическому герою, потому что наделён интуитивным пониманием всеобщей трагедии.

Лирическая танатология Б. Поплавского обнаруживает, таким образом, условно говоря, несколько сфер рефлексии лирического героя. Первая обращена вовне, к жизни природного мира, когда созерцание природных циклов рождает горькую убеждённость в несостоятельности закона циклического возрождения жизни и тяготения всех времён года к смертному исходу. Вторая сфера также связана с духовным освоением «чужого» опыта, преимущественно – литературных гениев прошедших эпох и их персонажей.

В главе 3 – «Визуальные образы и мотивы» – анализируются типы взаимодействия словесных текстов Б. Поплавского и визуальных текстов европейской живописи разных эпох. 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 авторские и коллективные

монографии, материалы конференций и симпозиумов¹⁴. Ю. В. Шатин отмечает продуктивную идею распространения экфрасиса в его сращенности с диегезисом не только на эпические, но и на лирические произведения¹⁵.

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

В разделе 3.1 – «Диалог с европейской живописью: А. Мантенья, М. Буонарроти, Дж. Сегантини, А. Бёклин» – говорится о разных типах соотносимости лирических текстов Поплавского и гипотетических визуальных адресатов.

С первых дней пребывания в Париже Б. Поплавский познакомился с молодыми художниками, которые со временем стали известными: К. Терешкович, А. Ланской, М. Ларионов и Н. Гончарова; его творчество развивалось в окружении таких художников, как Х. Сутин, А. Минчин, М. Шагал.

Диалог лирических и визуальных текстов реализуется в связи с одной из принципиальных для мировоззрения и эстетики поэта темы, связанной с его «романом с Богом». Образ Христа–человека отражается 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. В стихотворениях Б. Поплавского можно обнаружить сходство с картиной А. Мантенья в создании образа Христа, который претерпевает в нескольких лирических сюжетах постоянные метаморфозы – от сохранения деталей канонического облика – к их нарушениям.

Идея общности судьбы человека и Бога закрепляется в стихотворении «Тень Гамлета. Прохожий без пальто» (1931) своеобразным «одомашниванием» Христа, его совместным с лирическим героем бытовым сосуществованием. 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, он сам бесправен 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

¹⁴ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003; Литература и визуальность. StudiaRussika XXI. Budapest, 2004; Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера, М.: Издательство «МИК», 2002.

¹⁵ Шатин Ю. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Выпуск 7. Новосибирск, 2007. – С. 219.

«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, карающий жест его руки; 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 («Я видел сон, в огне взошла заря», 1930-1934). Гипотетическая соотносимость лирического сюжета с фреской возможна по таким основаниям, как обнажённая фигура Христа, его указующий вниз перст, динамическая пластика фигур грешников. Лирический герой «вбирает» в себя картину Страшного суда, как бы проецируя на себя участь грешника.

Подобный диалог позволяет уточнить семантику таких лирических тем и мотивов поэзии Поплавского, как мотив смерти, поиск присутствия Христа в современном мире, мотив судьбы человека на пересечении повседневности и рефлексии о трагическом состоянии мира.

Правомерно усмотреть определённые аналогии некоторых лирических фрагментов Поплавского и Дж. Сегантини, художника итальянского дивизионизма. В дневниках, письмах, других источниках в ряду очевидных живописных ориентиров Поплавского нет упоминания Дж. Сегантини, поэтому предлагается версия гипотетической соотносимости некоторых стихотворений и картины из «Альпийского триптиха» (1894-1899), состоящего из полотен «Природа», «Жизнь», «Смерть». На картине «Смерть» – чистый белый снежный покров, в правой нижней части пространства изображены люди, объединяемые ситуацией смерти и предстоящего пути на кладбище. Композиция полотна оформляет вертикальную направленность (низко висящее белое облако почти сливается с покрытой снегом землёй и горами) и движение вглубь пространства, предполагающее последний приют для человека. 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, оформляют динамику неумолимого движения к смерти, к концу природного и человеческого цикла. Лирические сюжеты стихотворений разных лет обнаруживают колебания внутренних интенций лирического героя. Его душа балансирует между готовностью примирения с общим исходом и естественным для живого существа страхом перед угрозой исчезновения (стихотворение «Сумеречный месяц, сумеречный день», 1931). 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 «подрывается» у Поплавского потребностью продлить земную судьбу, даже во всём её трагизме.

В ряду визуальных текстов, имеющих аналогии с лирическими сюжетами Поплавского (имеется в виду стихотворение «Остров смерти», 1928), можно назвать «Остров мёртвых» (1880-1886) — наиболее известную картину швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина. Все четыре варианта картины содержат общие элементы, с которыми можно сопоставлять лирический сюжет «Острова смерти». Соприкосновение с Бёклиным редуцировано до сходства основных хронотопических координат и цветовой гаммы: моря, собственно острова, «белых башен», «розового неба», вечернего заката солнца. Текст Поплавского как бы дописывает бёклиновский. В первой строфе — «*Я на острове смерти лежу неподвижно...*» — явлен уже конечный момент путешествия; в четвёртой строфе — «*Я уснул посредине дороги...*» — лирический сюжет возвращается к визуальному. Но у Бёклина — визуальный вариант классической мифологической ситуации, у Поплавского — приближение её к миру современного города, откуда трамвай, подобно Харону, переправил лирического героя на остров смерти. Трамвай и рельсы наделяются классической семантикой жизненного цикла и смертного конца, с которым сознанию человека трудно примириться, но лирический герой делает экзистенциальный выбор.

В разделе 3.2 — «Диалог с художниками-эмигрантами: М. Шагал и А. Минчин» — предлагаются версии диалога с визуальными мотивами и сюжетами, отсылающими к ряду современных Поплавскому художников — М. Шагалу и А. Минчину.

Есть основания видеть в некоторых текстах Поплавского рецепцию шагаловской образности. Устойчивым шагаловским живописным мотивом является мотив полёта, парения над землёй влюблённых. Пребывание на земле или в небесах определяется состоянием души героев Шагала. Его влюблённые парят в небе, легко преодолевая силы земного тяготения («Над городом», «Прогулка», «Двойной портрет с бокалом вина» и др.). Пространство на полотнах Шагала приспособляется к воле и движению парящих людей (вещей, животных). У Поплавского, напротив, земля — это тягостная среда обитания, откуда люди пытаются улететь. В стихотворениях Поплавского — большое количество летающих предметов и людей (корова, мотор лодки, ангелы, трамваи, сон, огонь, вода, море, дым и т.д.). Полёт людей — это скорее реакция отчаяния, потребность избежать тяжести земли («Жалость к Европе», «Жюлю Лафоргу», «Астральный мир»). Земля порой настолько опасна, что затерявшимся на ней грозит смерть («Мальчик и ангел», где ангел, застрявший на земле, отяжелевший от земных забот, не успел улететь и умер).

Среди художников-современников, с которыми у Поплавского были тесные связи и личное общение, — Абрам Минчин. Очевидно сходство судеб в их социально-бытовом и творческом измерениях. Б. Поплавский часто пишет о Минчине в своих статьях о живописи, посвящает ему стихотворение «Зима».

Сюжеты полотен Минчина – городские пейзажи, небесная или из мира фантазии фигура ангела иногда находится в связи с обычными, «реальными» сюжетами: «Ангел» (1928), «Сон Евы», «Натюрморт с ангелом» (1929). Возможно, отдельные тексты Поплавского рождались как переключки лирических и визуальных сюжетов и образов; в первую очередь это касается «ангельских» сюжетов. У Минчина функция ангела – охранять человека или участвовать в его жизни, сохраняя свои небесные атрибуты и святость (картины «Ирэн Минчин в колыбели», 1928), «Сон Евы», «Морские игры в Коллюр», 1928). В текстах Поплавского ангелы являются одним из частотных персонажей (их более пятидесяти во всём корпусе лирических текстов), и их функции самые разные. Анализируются стихотворения, в которых открываются типологические схождения по основанию тех отношений, которые связывают ангелов и мир человека («Голубая душа луча», 1928), «Мальчик смотрит, белый парходик», 1929). Во втором стихотворении сюжет судьбы лирического героя выходит за пределы «ангельской» семантики Минчина. В стихотворении «Розы Грааля» ангелы призваны исполнить своё небесное предназначение. Они спасают или охраняют людей, они носители известия и знания о судьбе. Остальные «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.

Диалог с М. Шагалом и А. Минчиным, в отличие от диалога с европейскими художниками, обнаруживает такой тип связи, как «притяжение-отталкивание».

В целом визуальные образы, мотивы и сюжеты реализуют сходную авторскую интенцию, что и в случае соотнесённости с поэтическими текстами французских поэтов: самоопределение в интермедиальном европейском культурном пространстве.

Глава 4 – «Образ поэта и метасюжет поэтической саморефлексии – посвящена способам воплощения эстетического диалога лирических текстов Б. Поплавского с французскими «проклятыми» поэтами – А. Рембо, С. Малларме, П. Верленом.

Поэтический мир Б. Поплавского в аспекте соприкосновения с французскими предшественниками обозначен и частично исследован в ряде работ современных учёных (Н. Б. Лапаева, Ю. В. Матвеева, Д. Токарев), которые единодушны в утверждении, что поэтический генезис Поплавского, в первую очередь, отсылает к французским «проклятым» поэтам, которые оказываются ориентирами не только эстетическими, но и личностными.

В разделе 4.1 – «Рембо как житнетворческий и эстетический ориентир» – осмысливается поэтический диалог с А. Рембо; выделяются стихотворения, в которых рецепция Поплавским Рембо открывает признание французского поэта как притягательного для себя типа жизнеповедения. Происходит создание в текстах собственного мифа о Рембо. Ориентация на предшественника распространяется и на способы поэтического воплощения

отдельных тем и образов. Такой диалог может оформляться в прямой номинации адресата в стихотворении «Артуру Рембо», в типологическом схождении цементирующего тексты обоих поэтов литературного образа (например, шекспировской Офелии), наконец, в «оглядке» Поплавского на отдельные лирические сюжеты Рембо.

Рембо в стихотворении Поплавского «Артуру Рембо» реализует страсть к вечным скитаниям, отторжение от буржуазного социума. В восьмой строфе появляется ещё один персонаж, неизменно связываемый в культурной памяти с Рембо, – Верлен. Поплавский подчиняет и Верлена своей поэтической версии: ему нужен некий двойник Рембо, вместе они создают обобщённый образ поэта, на которого лирический герой проецирует свою судьбу. Внутреннее состояние лирического героя Поплавского не сводится только к потребности соединить себя и «проклятых» поэтов в одном континууме культуры. Б. Поплавский подхватывает версификационную игру Рембо и строит на ней свой «фоносемантический» сюжет, связанный с проблемой поэтической самореализации и поэтической судьбы в целом. Лирический сюжет разворачивается как поток видений, которые как бы оставляют следы наяву. С появлением в кафе «Анны» и «осла», когда сюжет окончательно закрепляется как галлюцинации, творчество Рембо вторгается в его сознание гениальными рифмами («Ma faim», «Anne», «Anne», «Fuis sur ton âne»), которые обретают материально-вещественное измерение. Обожествление поэта как творца гениальных рифм рождает своего рода «рифму» судеб. В последних строфах гений Рембо катализирует внутренние страдания лирического героя, который бесстрашно констатирует недостижимость для него гениального предшественника и своё душевное омертвление. Поэтический синтаксис Рембо (наличие императивов, разная длина стихов, сбивчивый ритм), выдающий интенсивность внутренней жизни поэта, контрастирует с ритмической монотонностью текста Поплавского, что прочитывается как опасность творческой энтропии. Типологическая близость стихотворений Поплавского и Рембо обнаруживается и в случае, когда тексты обоих поэтов обращены к одному претексту, содержащему тот или иной «вечный» образ, например, шекспировская Офелия в стихотворении Рембо «Ophèlia» «подхватывается» в таких текстах Поплавского, как «Ручей, но чей?», «Жалость к Европе», «Мистическое рондо III», «Стекло лазури, мания величия», «Не тонущая жизнь ау ау», «Песня вторая». Офелия как устойчивый персонаж лирики Поплавского предстаёт в широком семантическом диапазоне и далеко не всегда содержит аллюзивные отсылки к Рембо, однако первое из обозначенных стихотворений относится как раз к таковым. Офелия у Рембо удостоверяет собою вечность шекспировского гения и его персонажей. Офелии суждено навсегда быть связанной с ручьём, метафоризирующим бесконечное движение времени. Диалог Поплавского и Рембо прослеживается наиболее отчётливо, когда лирические сюжеты разворачиваются как гротескные действия праздника мертвецов: «Восьмая сфера» «Морской змей», «Ты в полночь солнечный удар», «Не тонущая жизнь ау ау». Наиболее репрезентативно в аспекте

поэтического диалога первое стихотворение, отсылающее к стихотворению Рембо «*Val des pendus*» («Бал повешенных»).

Стихотворение «Восьмая сфера» (в первой публикации 1965 г. – «Возвращение в ад») прочитывается как лирическая вариация Рембо. То, что у Рембо фиксируется уже как итог, у Поплавского разворачивается как процесс того, что этому итогу предшествовало. Динамика лирического сюжета задаётся метаморфозами внутреннего состояния лирического героя в ситуации рождения творческого состояния. В последней строфе появляется метафора камеры. Лирический герой фиксирует в себе губительные приметы; последние две строки ведут к фиксации антиномичного состояния поэта: радость и смерть, которая метафоризируется заточением в камере своего бессознательного и – в пределе – завершается гибелью поэта под бременем непосильного для него дара. Поэтический диалог Поплавского и Рембо обретает полемический характер: если у Рембо создаётся иллюзия победы текста над жизнью и торжество поэта-творца, то у Поплавского эта иллюзия опровергается. Сюжетная логика «Восьмой сферы» ведёт к неумолимому саморазрушению внутреннего мира поэта в процессе творчества, сопряжённого с антропоморфизацией химер сознания. Кроме того, поэтический сюжет Рембо, связанный с балом мертвецов, для Поплавского становится уже закреплённой в культуре поэтической версией трагического развития человечества.

В разделе 4.2 – «*Toute l'âme résumée*» С. Малларме и «Волшебный фонарь» Б. Поплавского: природа творческого процесса – уточняется семантика образа поэта в диалоге двух стихотворений. В научной литературе (Д. Токарев, Е. Benoit, Lloyd James Austin, Durand Pascal и другие) уже предпринимались попытки такого рода. Отталкиваясь от положения Д. Токарева, утверждающего, что основные мотивы и образы сонета Малларме «*Toute l'âme résumée*» становятся в «Волшебном фонаре» объектом откровенного пародирования, автор полемизирует с предшественником и утверждает, что в финале стихотворения метафора творчества как «выдыхания» дыма обретает уже противоироническую логику и манифестирует эстетическую позицию: всякий точный смысл только уничтожает подлинную поэзию. Метафора Малларме трансформируется и усложняется у Поплавского. Творение как курение и выдыхание дыма заполняет дни, время жизни; зависимость от такого «курения» (как привычки) обрекает поэта на постижение законов бытия. В логике лирического сюжета можно усмотреть и иронию по отношению к семантике дыма у Малларме: если там дым обозначает ценность развоплощённых слов, то у Поплавского это самообольщение приводит к размыванию «ленного ума», сознания и иллюзии творения нового мира из «дыма». Такой мир не может стать онтологической заменой настоящего (материального), отсюда – и «бесславы» такого рода занятий. И, тем не менее, предпоследняя строфа содержит самопризнание в том, что только творческое «курение» обеспечивает полноту внутренней жизни, которая есть не умиротворение и уверенность в своей значимости, а непрерывный спор с поэтом в себе.

В разделе 4.3 – «Art poétique» П. Верлена и «Art poétique» Б. Поплавского: диалог в сфере поэтической саморефлексии – выявляется содержание диалога некоторых лирических текстов Б. Поплавского с программным стихотворением П. Верлена.

Пять стихотворений Поплавского: «Ars poétique» (1923-1934), «Art poétique» (1925-1931), «Art poétique -1» (1925), «Art poétique -2» (1926), «Art poétique - 3» (1926) – и ещё один текст, «Открытое письмо» (1926) (с авторской пометой «Art poétique»), – в сопоставлении со стихотворением П. Верлена «Art poétique» рассмотрены как модификации образа поэта, рождающегося в процессе предчувствия в себе поэтического дара и версификационных усилий. Лирический герой Б. Поплавского становится поэтом-адресатом, к которому апеллировал поэт-предшественник. В каждом тексте присутствуют различные аспекты связи между текстами Поплавского и Верлена.

Стихотворение «Ars poétique» (1923-1934) – первый текст Б. Поплавского с названием "поэтического искусства", хотя он редактировал его до 1934-го года, первая дата – 1923 г. Стихотворение Поплавского, в отличие от верленовского, начинается своего рода «апофатической» первой строфой, то есть последовательным отбрасыванием характеристик, которые не пристали подлинному поэту и его творению, среди таковых – аналоги верленовского «красноречия» («слова людей болтливых») и верленовской «литературы» («прекрасные стихи»). Остальные строфы становятся уже декларацией, и, как и у Верлена, глаголы во втором лице повелительного наклонения указывают на обращение к адресату, обозначают императивный модус существования поэта: «*Прислушайся к огню в своей печи – / Он будет глухо петь, а ты молчи*». Последний стих: «*О невозможности борьбы с самим собою*» – фиксирует, в отличие от Верлена, ситуацию не только вслушивания в себя и предчувствия поэтического дара, но и, может быть, в широком смысле – интуитивное понимание трагической судьбы всякого поэта.

В стихотворении «Art poétique» (1925-1931) первая строфа также наиболее очевидно отсылает к Верлену, потому что содержит риторику вопрошания – как вариант верленовских императивов, связанных с отношением поэта к искусству. В первой строфе поэт даёт различные определения поэзии: «*Поэзия, ты разве развлеченье? / Ты вовлеченье, отвлеченье ты. / Бессмысленное горькое реченье, / Письмо луны среди полной темноты*». Рождается семантика включённости поэта в природный космос, а также его дистанцированность от внешней суетности обыденного мира. Строфы со второй по седьмую разворачиваются как самостоятельный сюжет поведения псевдопоэта, который как раз предпочёл «развлеченье», то есть участие в подменённой реальности современной цивилизации и культуры. Последняя строфа возвращает к верленовской концепции поэзии как музыки, но как бы в обратном направлении: «*Извержен бысть от музыки, отвержен, / Он хмуро ест различные супы. / Он спит, лицом в холодный суп повержен, / Среди мелких звезд различной красоты*». Отдаление от музыки, пренебрежение ею приговаривает на пребывание "среди мелких звезд", в утрированно

изображённом мире косной материи. Текст «Art poétique - I» (1925). Весь текст прочитывается как вербализация верленовской идеи музыки, составляющей основу поэзии.

В «Art poétique-II» (1926) стихотворчество равняется «счастливому слепому наводнению».

В стихотворении «Art poétique - III» (1926) лирический герой как бы прослеживает вариант своей судьбы, как если бы он избрал путь посредственного поэта-версификатора. Вторая часть текста – картина неумолимого физического распада, описываемого в терминах болезни.

Стихотворение «Открытое письмо» (1926), если рассматривать его в контексте предыдущих, прочитывается как своеобразное подведение итогов поэтической саморефлексии¹⁶; что касается верленовского «Art poétique», «Открытое письмо», пожалуй, далее всего отстоит от него, хотя и не отрывается окончательно. Лирический сюжет воплощает внутреннюю борьбу героя-поэта, душевное смятение, скептические размышления о месте поэзии в окружающем мире: ведь она не проникает в сознание обывателей. Однако «всевышний судия» уже создал поэта как существо иной «породы», чем остальные, как средоточие синкретичного органа чувств. В предпоследней строфе прорастает предположение о том, что «нелепая» с точки зрения утилитарного отношения к жизни поэзия может оказаться кому-то необходимой. Однако последняя строфа оказывается трагическим пуантом, закрепляющим за поэтическим словом идею его обманчивости – как обещания гармонии жизни; напротив, оно убивает и творца, и того, кто ему доверился. Таким образом, можно говорить о таком типе контакта текстов Б. Поплавского и П. Верлена, как пересечение генетических связей и типологических схождений. Очевидна ориентация выделенных стихотворений Поплавского на верленовскую парадигму констант поэтического процесса. Таким образом, французская поэзия в эстетическом сознании Поплавского присутствует, с одной стороны, как код, то есть целостный, недифференцированный на творческие индивидуальности тип художника и тип письма. С другой стороны, можно говорить о конкретных именах и образах Поплавского, вступающих в диалог с отдельными поэтическими темами французских поэтов.

В **Заключении** подведены основные итоги исследования и намечены возможные перспективы работы. Плодотворным представляется осмысление поэзии Б. Поплавского в аспекте фоносемантики. Требуется развития тема контактов его лирической системы с европейскими поэтами (Ш. Бодлер, Лотреамон, Г. Аполлинер, Э. А. По и другие), а также русским символизмом начала XX века (Ф. Сологуб, И. Анненский, А. Блок). Дальнейшие аналитические усилия могут быть направлены на прояснение эстетических

¹⁶Автор исходит из того, что если даты создания стихотворений располагаются между 1923 и 1934гг., то принципиальной остаётся первая, потому что доработка текста, если она и имела место, сводилась к замене отдельных слов, не меняющих общий смысл.

законов лирической системы Поплавского, на уточнение его места в поэзии русского зарубежья 1920-1930-х годов.

Работы, опубликованные по теме диссертации:

Публикации в журналах, включённых в Перечень российских рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёных степеней доктора и кандидата наук:

1. Компарелли Р. Роль образных средств языка в моделировании поэтической картины мира Б. Поплавского // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 353. – С. 26–29. – 0,16 п. л.

2. Компарелли Р. Б. Поплавский и А. Рембо: проблема поэтического диалога // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – №394. – С. 30–34. – 0, 2 п. л.

3. Компарелли Р. Сюжеты праздника в лирике Б. Поплавского // Вестник Томского педагогического университета. – 2015. Вып. 6 (159). – С. 197–200. – 0, 2 п. л.

Раздел в коллективной монографии:

4. Компарелли Р. Визуальный код в лирике Б. Поплавского // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2014. – С. 80–94. – 0,62 п. л.

Публикации в других научных изданиях:

5. Компарелли Р. «Цветное время» в поэзии Б. Поплавского // Время как объект изображения, творчества и рефлексии : материалы международной научной конференции. Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г. – Иркутск, 2010. – С. 264–269. – 0, 25 п. л.

6. Компарелли Р. Поэтика визуальности в лирике Б. Поплавского. Итальянский контекст // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – №2. – С.42–47. – 0, 25 п. л.

7. Компарелли Р. Семантика железной дороги в сборнике Б. Поплавского «Флаги» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики : материалы конференции молодых ученых. Томск, 3-5 апреля 2014 г. – Томск, 2013. – Вып. 15, т. 2 : Литературоведение. – С. 300–304. – 0,2 п. л.

Подписано в печать 19.10.2015 г.
Формат А4/2. Ризография
Печ. л. 1,5. Тираж 100 экз. Заказ № 46-10/15
Отпечатано в ООО «Позитив-НБ»
634050 г. Томск, пр. Ленина 34а