
МИФ ОБ ОРФЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

О.С. Кочеткова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, д. 1 (МГУ), стр. 51, Москва, Россия, 119991

Реконструкция мифа об Орфее в творчестве Б. Поплавского, предпринимаемая в настоящей статье, позволяет определить эстетическую позицию поэта в литературной полемике, развернувшейся в критике русского зарубежья 1920—1930-х гг., и свидетельствует о том, что для Поплавского эстетические программы Адамовича и Ходасевича не являлись исчерпывающими. В собственных произведениях поэт создал уникальный художественный мир, который позволил говорить не только о потенциальной возможности творчества в условиях эмиграции, но и о факте существования его самого.

Ключевые слова: Борис Поплавский, миф об Орфее, критика русского зарубежья, литературная полемика Адамовича и Ходасевича.

На рубеже 1920—1930-х гг. в литературной критике русского зарубежья развернулась острая полемика относительно задач эмигрантского творчества. В литературоведении данная проблема нашла отражение в работах ряда исследователей (Г. Струве, Д. Бити, Р. Хаггланд, А. Чагин, О. Коростелев) [1]. В одной из своих статей О. Коростелев отмечает, что спор между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем воспринимался в то время «как одно из центральных событий литературной жизни» [3. С. 10]. Несмотря на многочисленные сходства во взглядах и оценках, касающихся литературного процесса, два противостоящих друг другу критика разошлись в существенных нюансах. Адамович и Ходасевич осознавали, что современная им литература эмиграции переживает кризис, связанный с постановкой вопросов о том, «есть ли в эмиграции литература, кроме старой, заслуженной, именитой» и «может ли она здесь быть» в принципе [2. С. 42]. В статье «О литературе в эмиграции» (1931) Адамович подчеркивает, что произведения старшего поколения эмигрантов опираются «не на Россию, а только на воспоминания о ней» [2. С. 49], в то время как литература «не может питаться только воспоминанием и воображением. Ей нужна помощь жизни...» [2. С. 44]. Ходасевич отзывается на слова Адамовича статьей «Литература в изгнании» (1933), в которой настаивает: «Всякая литература имеет свойство сохранять свое бытие не иначе как находясь в состоянии постоянного внутреннего движения» [8. С. 344]. Этого не поняли представители старшего поколения, пишет Ходасевич, которые, кажется, «перенесли свои столы с Арбата в Отей, чудесным образом не сдвинув с места ни одной чернильницы и ни одного карандаша, и уселись писать как ни в чем не бывало» [8. С. 345]. Ходасевич, как и Адамович, связывает вопрос о судьбе русской литературы в эмиграции, о ее будущем прежде всего с деятельностью молодого поколения писателей и поэтов, для плодотворного развития и творчества которых необходимы соответствующие условия и — внимание со стороны

«мэтров». Неслучайно оба критика еще во второй половине 1920-х гг. предпринимают попытки создать свои поэтические школы с четко сформулированной эстетической программой. Настаивая на учебе у классиков, поэтической грамотности, оттачивании формы и пушкинской линии в поэзии, Ходасевич становится во главе литературной группы «Перекресток» и пытается вместе с остальными ее участниками противопоставить разрушительной богеме Монпарнаса и кризису эмигрантской литературы образец классической ясности. Адамович же оказывается идеологом так называемой парижской ноты и видит выход из литературной ситуации тупика в предельно правдивой поэзии, в требовании «лично-одухотворенной» литературы, которая может создаваться и без овладения мастерством, будет ориентирована на лермонтовскую линию в поэзии, на углубление в свой внутренний мир.

В контексте развернувшейся полемики создает свои произведения Борис Поплавский, невольный автор термина «парижская нота». Являясь наиболее ярким представителем молодого поколения русского Монпарнаса, он, пожалуй, как никто другой испытал на себе ту «беспочвенность», которая оказывается следствием «абсолютной, еще небывалой свободы», подаренной эмиграцией своим детям: «Беспочвенность — несчастье, но только ли несчастье? — писал современник Поплавского Г. Федотов. — Не может ли оно быть источником творчества — через гибель, через смерть? — „Не оживешь, если не умрешь“. Нужно только проделать путь до конца, не отрешаясь от всех верований, от всех иллюзий, как раздается Истар, спускаясь в Шеол...» [7. С. 358—359]. Творчество как умирание и самоуничтожение во имя чего-то иного, некоего нездешнего идеала, во имя воскрешения утраченной «почвы», земли — такое творчество имеет трагическую природу и вместе с тем — претендует на бессмертие.

В своих стихотворениях и романах Поплавский, казалось бы, лишь в малой степени разрабатывает тему поэта и поэзии. Однако, зачастую имплицитно присутствуя в его произведениях, эта тема определяет его эстетические позиции и ориентиры. Наиболее яркое воплощение данная тема находит в мифе об Орфее, к которому на протяжении всего творческого пути Борис Поплавский неоднократно обращается.

Попытавшись реконструировать миф об Орфее в творчестве Поплавского, постараемся определить вектор эстетических устремлений поэта и приблизиться к его пониманию творчества. Для этого рассмотрим все возможные контексты, связанные с интересующим нас образом и выявим связанный с ними комплекс значений. Ведь «разгадку» художественного мира Поплавского, как справедливо замечает А. Чагин, можно найти, «лишь осознав «многослойность» смыслов составляющих... [этот мир] образов, их символическую и метафизическую глубину, их ассоциативную связь между собою, оборачивающуюся возникновением того или иного «сквозного» образа-мотива» [10. С. 146].

При анализе контекстов, связанных с образом Орфея, прежде всего следует остановиться на восьмом стихе стихотворения Поплавского «Дождь» (сборник «Флаги»), в котором поэт впервые упоминает имя мифологического певца. При-

ведем текст всей строфы: «Вокруг же нас, как в неземном саду, / Раскачивались лавры в круглых кадках, / И громко, но необъяснимо сладко / Пел граммофон, как бы Орфей в аду» [6. С. 35]. Сравнение, заявленное в последнем процитированном стихе, апеллирует к вечному образу, вошедшему в мировую литературу благодаря Овидию Назону, который в 10-й и 11-й книгах «Метаморфоз» излагает историю любви и смерти Орфея и Эвридики.

Образ граммофона у Поплавского приобретает символическое значение. Он соотносится с особой пространственной сферой. В стихотворении «Дождь» выделяются три композиционные части. Первая строфа воспроизводит внешний *парижский* повседневный мир «сонливого люда» [6. С. 34]. Большая часть стихотворения (II—V строфы) связана с *промежуточной* сферой поющего граммофона, окружающей лирического героя и его товарищей («мы» в «глубине трактира» [6. С. 35]). Вторая строфа резко выделяется на фоне остальных: в ней читатель наталкивается на опоясывающую рифму (I, III—VI строфы написаны с использованием перекрестной рифмовки). Противопоставление «парижской» и «промежуточной» сфер, обусловленное лексически (частица «же» в первом процитированном стихе), таким образом подчеркивается. Мир, в котором живет, а точнее, умирает лирический герой (ср.: «Где чахли мы, подобные цветам» [6. С. 35]), оказывается антимиром — зачарованным царством Орфея-граммофона. Песню граммофона, свидетельствующую об отказе поэта «жить на сей земле» [6. С. 35], способен прервать только звонок «у входа/В кинематограф». Именно с кинематографом соотносится третья пространственная сфера, лишь только заявленная в стихотворении, поданная как намек. Эта сфера так же внеположена «граммофонному» пространству, как и мир «сонливого люда»; однако она представляет собой нечто принципиально «иное». Это сфера безмолвия и предчувствия: «Не помню, кто из нас безмолвно встал / И долго слушал, как звонок у входа / В кинематограф первый стрекотал» [6. С. 35]. Как указывает известный киновед Н. Нусинова, в русском кинематографическом зарубежье 1920—1930-х гг. создавался «своеобразный миф». Фильмы, появившиеся на экранах в то время, были похожи на ребусы и заключали в себе «зашифрованный рассказ» [4. С. 107] о судьбе эмигрантов за пределами России. Сфера кинематографа была обращена к образу утраченной Родины, но не такой, какая представала перед русским Монпарнасом в современной политической и социальной действительности, а такой, которая бы намекала на некое мистическое, неявленное воплощение идеальной России.

Все обозначенные части стихотворения создают единый образ деформированной реальности, в которой царствуют неживые предметы. Действительность лирического героя и его круга (читайте: поколения) имеет инфернальный характер. Неслучайно в стихотворениях, в которых появляется образ граммофона, всегда воспроизводится *подземный* или *подводный* мир (вызывает интерес в этой связи метафора, встречающаяся в «Дожде»: «в глубине трактира»). Так, например, в стихотворении «Paysage d'enfer» поэт пишет: «Вот тоном мы, вот мы стоим на дне. / Нам медный граммофон поет привет. // На глубине летающего моря / Утоплен-

ники встретились друзья» [6. С. 45]. Соответствующие образы утопленников, глубины, поющего граммофона и ада присутствуют в стихотворениях «Черный за-яц», «Angélique», «Lumière Astrale». Показательно, что тексты, в которых упоминаются перечисленные образы, часто озаглавлены по-французски. Мир Орфея-граммофона — призрачная жизнь русского Монпарнаса. В ней предметы властвуют над людьми. В этом антимире все происходит шиворот-навыворот, скрытое и явное меняются местами, сознание уступает место самым страшным сторонам подсознания. Мир Поплавского сюрреалистичен, подчеркнута интроспективен. Поэт воссоздает «ад в собственной душе» [10. С. 153]. Однако зачем, испытывая на себе чары Орфея-граммофона, он умирает каждый раз и спускается в ад? Что стоит за его саморазрушением?

Граммфон, «музыкальная машина», издающая «автоматические звуки» [5. С. 159], для Поплавского становится медиумом, фиксирующим *безумное*, отчужденное от сознания живого певца творчество стихийной, иррациональной природы. В романе «Аполлон Безобразов» граммофон олицетворяется и становится «центральным явлением» [5. С. 65]. Однако он шумит на балу в одиночестве. Воздействуя на людей, он вызывает «дионисийское нетерпение» [5. С. 60], отравляет организмы, заставляет забыть в «танцевально-телесном братстве», вернуть человеку «телесно-музыкальное согласие» его «динамического андрогина» [5. С. 61]. Граммфон становится Дионисом, позволяющим из хаоса возродить космос, цельность мира. Граммфон воспринимается как умирающий и воскресающий бог, поющий о рождении трагедии из духа музыки: «Странною глухотою разливается оккультная влага по отравленному организму, и как бы из отдаления слышны пульсации музыкальной машины, ритмирующей танец <...> О, танец... как любовно созерцать двух, тобой преображенных, двух самозабвенных, двух, оторванных от антимузыкального хаоса окружающего, двух, возвратившихся в ритм из цивилизации, в музыку действия из безмузычия мышления. Ибо в начале мира была музыка» [5. С. 60—61]. Образ Орфея-граммофона непосредственно соотносится как с внутренней трагедией творца-художника, так и с «внешней» судьбой целого поколения русских эмигрантов. Наряду с лирическим Я поэта в творчестве Поплавского постоянно присутствует Мы; граммофон становится связующим звеном между личностным и сверхличностным бытием. Граммфон-«пташечка» поет и шумит в ночи, в аду, среди мертвецов, но замолкает, когда «ситроеновская кавалерия выезжает на рассвете» на «Достоевский проспект, на Толстовскую площадь» [5. С. 73]. Смысл эмиграции Поплавский видит в пути преображения. Эмиграция — хаос, из которого может *возродиться* космос России. Образ Орфея-граммофона являет собой идею искаженной первозданной жизни, утраченного детства человечества, связанного в сознании поэта с русским миром: «Париж, Париж, асфальтовая Россия. Эмигрант — Адам, эмиграция — тьма внешняя. Нет, эмиграция — Ноев ковчег...» [5. С. 72]. Попадая в пространство антимира, Орфей приобретает черты «антигероя» — становится мертвецом-граммофоном. Но точно так же, как Орфей Овидия пытался отыскать в подземном царстве возлюбленную,

Орфей Поплавского ищет «здесь» свою Эвридику. Это может быть его душа [10. С. 153], но скорее — та лучшая, светлая, «золотая» часть его души, которая связывает его с другими людьми, вызывает в нем чувства жалости, сопереживания окружающему миру, — сфера, непосредственно соотносящаяся в его мире с неявленным, «зашифрованным» именем Эвридики — России. Поэзия Поплавского, таким образом, опирается в своей основе на апофатический принцип воссоздания «настоящего» мира (образ Эвридики формально отсутствует как в поэзии, так и в прозе Поплавского; единичны случаи словоупотреблений «Русь», «Россия» в полном корпусе поэтических текстов Поплавского).

Еще один аспект темы России-Эвридики представляет собой раскрывающийся в русле русской литературной традиции символический образ родины-возлюбленной. Интересно, что в обоих романах Поплавского образ граммофона связывается с мотивом «эротической неудачи» [5. С. 65]. Следует обратить внимание и на то, что в романе «Домой с небес» возлюбленные главного героя Олега носят традиционные для русской литературы имена героинь, воплотивших в себе два противоположных начала русской души: Тани (хотя Поплавский представляет «приземленный» вариант любимой пушкинской героини) и описываемой в блоковской манере Кати.

Зачарованная душа alter ego поэта находится в таком же «ошалении беспрерывного и однообразного танца» [5. С. 393], как и захмелевшая, обезумевшая современная Россия-Эвридика. Для того чтобы вывести Россию-Эвридику из загробного мира, нужно, с одной стороны, забыть о ее существовании за спиной (в прошлом или «за границей»), а с другой — воспеть ее преображенный образ. Функцию забвения и обретения энергии творческого экстатического опьянения выполняет образ Орфея-граммофона. Об этом свидетельствуют стихи из «Серафимы I»: «На огромном экране корабль опускался ко дну <...> Ты глаза закрывала и в страшную даль уходила. / В граммофоне Тангейзер напрасно о смерти кричал. / Ты была далеко, Ты быть может на небо всходила...» [6. С. 94]. Тангейзер — главная партия в опере Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге». В своем произведении Вагнер соединяет несколько легенд, связанных с образом миннезингера, жившего в XIII в. и воспевавшего в своих «Leiche» (хороводных песнях) чувственную любовь. Современник и идейный вдохновитель Ницше опирается на историю кающегося рыцаря, пытавшегося отвернуться от языческой Венеры ради вспомнившейся родины и неотделимой от ее образа, идущей за именем Девы Марии Елизаветы, бывшей некогда его возлюбленной (ср.: обращение к Марии в тексте Поплавского: «О! Мария, там в бездне Ты имя мое помяни, / Я быть может услышу, я может быть вспомню тот берег» [6. С. 95]). Вагнер воспроизводит также легенду о состязании певцов, на котором основными соперниками за сердце дамы стали *страстный* Тангейзер и воспевающий *возвышенное* чувство Вольфрам Эшенбах. В данном контексте особый интерес вызывает и заглавие стихотворения, отсылающее произведение к его литературному источнику — роману О. де Бальзака «Серафита», повествующему об андрогине,

который после смерти проявляет свою ангельскую сущность. Тема смерти и следующего за ней преображения-«возвращения» в произведении французского писателя также имеет ассоциативную связь с «русским» мотивом: бальзаковская «Серафита» посвящена Эвелине Ганской. Сюжет об изгнании-гибели, пути «с небес на землю», движении от «аполлонического» к «дионисийскому» во всех указанных случаях предполагает новое рождение уже ставшего другим старого мира. Героям Овидия и Вагнера не удастся вернуть возлюбленную. Миф Поплавского остается незавершенным, в нем есть только намек на спасение Эвридики, своеобразный пророческий сон. Так, в образе его Орфея наряду с «граммофонной» присутствует иная, аполлоническая, сторона — «снежный Орфей», голос которого доносится до «феи», ступающей в своих *золотых* лучах на «границу снега»: «Солнце светит снег блестит не тая / На границе снега ходит фея / В золотых своих лучах блистая / Слышен голос снежного Орфея» [6. С. 240]. Завершающим образом цикла «Орфей», строки из которого процитированы, является символический образ дома, обращающий поэта к неназванной родине: «Там Христос нам махает рукой и уходит / В темную рябь над рекой / Солнце заходит / Соколы тихо улетают домой» [6. С. 241]. Классическая ритмическая выверенность, характерная для «Дождя» или «Серафиты I», в последнем рассматриваемом стихотворении нарушается. Как будто очутившись «по ту сторону» ада и услышав голос «настоящего» Орфея, поэт стал «проговариваться» о «самом главном». Показателен образ Христа, появляющийся в стихотворении. «Именно через православный выбор, — пишет А. Чагин, — открывалась Поплавскому... глубинная связь его с русской литературой» [10. С. 190]. Для Поплавского «Христос православный — трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах...» [10. С. 190]. Образ именно такого Христа непосредственно соотносится с еще одной ипостасью «аполлонического», несмотря на свою ночную природу, «Орфея, спасителя сна», «нездешнего рыцаря на коне», волшебника Мэрлена: «Мэрлен проходит по воде, / Не шелохнув ночных цветов. // Мэрлен, сладчайший Иисус, / Встречает девять муз в лесу... Ночной Орфей, спаситель сна, / Поет чуть слышно в камыше» [6. С. 203].

Образы двух Орфеев, сосуществующие в художественном мире Поплавского, так или иначе апеллируют к творчеству В. Ходасевича и Г. Адамовича. Так, например, при всех подчеркнутых А. Чагиным различиях «собственно» Орфея Ходасевича (исследователь анализирует «Балладу» поэта Серебряного века, в одном ряду с которой, на наш взгляд, оказывается и его стихотворение «Мы») и лирического героя-поэта Поплавского, «граммофонный» Орфей молодого монпарнасса оказывается созвучным в своей трагичности граммофону парижского мэтра (ср. стихотворение Ходасевича «Граммфон», в котором надрывающийся граммофон очаровывает «дурманном сном» ребенка, страшась тишины [9. С. 187]). Вместе с тем образ России, соотносящийся с образами рассвета, снега, холода, с мотивами сна в безмолвии, пеших странствий, темой смерти и инобытия, апеллирует к поэзии «парижской ноты» и ее идеолога. В качестве примера мож-

но привести несколько стихов из хрестоматийного стихотворения Адамовича «Когда мы в Россию вернемся...»: «Когда мы в Россию вернемся... но снегом ее замело. // Пора собираться. Светает. Пора бы и двигаться в путь. / Две медных монеты на веки. Скрещенные руки на грудь» [1. С. 68]. Поплавский не стремится ограничить свой художественный мир какой бы то ни было одной эстетической программой. В своих эстетических установках он скорее следует ницшеанскому идеалу певца, обнаруживающего в творчестве как дионисийскую, так и аполлоническую природу, и избирает для своей модели мифотворчества принцип синкретизма, наследуемый им от эпохи Серебряного века, вскормившей как Г. Адамовича, так и В. Ходасевича.

Проблема, затронутая Овидием в «Метаморфозах» (поэт — Орфей или Дионис?), связывает творчество Поплавского с наследием деятелей серебряного века (образ Орфея у М. Цветаевой, дионисийское и аполлоническое начала в поэзии символистов и футуристов) и определяет позицию поэта в развернувшейся в критике русского зарубежья полемике о задачах эмигрантского творчества. Миф об Орфее Б. Поплавского становится своеобразным ответом двум эстетическим программам и свидетельствует о факте существования в условиях эмиграции не только потенциальной возможности творчества, но и его самого.

ПРИМЕЧАНИЕ

- (1) См.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. — Париж: Ymca-Press; М.: Русский путь, 1996; *Bethea D. Khodasevich: His Life and Art.* — Princeton: Princeton University Press, 1983; *Hagglund R.* The Russian Émigré Debate of 1928 on Criticism // *Slavic Review.* — 1973. — Vol. 32. — № 3. — P. 515—526; *Чагин А.* Пути и лица. О русской литературе XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2008; *Коростелев О.* Пафос свободы // *Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1.* — М.: Олимп; АСТ, 2002. — С. 3—35.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] «В Россию ветром строчки занесет...»: Поэты «парижской ноты». — М.: Молодая гвардия, 2003.
- [2] *Адамович Г.* О литературе в эмиграции // *Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2.* — М.: Олимп; АСТ, 2002. — С. 42—52.
- [3] *Коростелев О.* «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции // *Литературоведческий журнал.* — 2008. — № 22. — С. 3—50.
- [4] *Нусинова Н.* Когда мы в Россию вернемся... — М.: НИИК; Эйзенштейн-центр, 2003.
- [5] *Поплавский Б.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. — М.: Согласие, 2000.
- [6] *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. — СПб.: Летний Сад; Журнал «Нева», 1999.
- [7] *Федотов Г.* О парижской поэзии // *Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1.* — М.: Олимп; АСТ, 2002. — С. 354—363.
- [8] *Ходасевич В.* Литература в изгнании // *Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1.* — М.: Олимп; АСТ, 2002. — С. 339—352.
- [9] *Ходасевич В.* Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1989.
- [10] *Чагин А.* Пути и лица. О русской литературе XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2008.

MYTH OF ORPHEUS IN BORIS POPLAVSKII'S CREATIVE WORKS

O.S. Kochetkova

History of Russian Literature of the XX Century Department
Lomonosov Moscow State University
Vorobey gory str., 1, Moscow, Russia, 119991

This article is devoted to the reconstruction of the myth of Orpheus in Boris Poplavskii's creative works which helps to determine poet's aesthetic attitude in the literary polemics showed in the criticism of Russia Abroad in 1920—1930s and testifies that for Poplavskii the aesthetic programs of Adamovich and Khodasevich aren't exhaustive. In his own creative works the poet founded a unique imaginary world that allows us to speak about not only a potential opportunity of the creation in exile but also the fact of its existence.

Key words: Boris Poplavskii, the myth of Orpheus, criticism of Russia Abroad, literary polemics of Adamovich and Khodasevich.