

3. Мотив одиночества пронизывает практически все тексты Ходасевича. Назовем лишь наиболее характерные: «Элегия» (1921), «Из дневника» (1921), «Леди долго руки мыла...», «Утро».

4. См. «Вечер», «День».

5. См. «Автомобиль», «Из окна».

6. Топоров В. Н. Указ. соч. С. 290.

7. Топоров В. Н. Указ. соч. С. 441.

8. Отметим сочетание мотивов круга и острия: «кружится... Звездой велосипедных спиц».

© Лагунова О. К.

г. Тюмень

ИНТУИЦИЯ «ВРАСТАНИЯ» В КНИГЕ Ю. ВЭЛЛЫ «БЕЛЫЕ КРИКИ»

В Эпilogue книги Ю. Вэллы «Белые крики»¹ достаточно зримо обозначена фигура мира, представленная в виде некоего круга, ограничивающего одно пространство от другого. То, что «вокруг», не имеет границ, то, что «внутри», замкнуто в границы «моего стойбища». С одной стороны, одно есть органическая часть другого: «вокруг» — это «жизнь», «внутри» — это «сердце самой жизни». Но акцентируемое уже в первом стихотворении книги «Сегодня» от цикла к циклу все активнее обнаруживает противопоставленность этих «величин»: «вокруг» (то, что вне круга) включает помимо «своего» и «чужое», «внутри» же (то, что в круге) ограничено только «своим». Читатель становится свидетелем того, как постепенно веками существовавшая гармония «оболочки» и «сердцевины» уступает место дисгармонии: непониманию, неприятию, отторжению.

Стихотворение открывающее книгу, — о первой встрече с землей, о первом дне жизни. Время прихода — весеннее ранее утро, согретое «особым» солнечным теплом. Ожидание, рожденное встречей, — дорога, в которой каждый найдет все, что необходимо для жизни, дорога, которая предполагается быть «веселой», «быстрой», «вечной». И не важно, кто тот, кто пришел: человек или олененок. Главное — зачем? Ответ — в названии цикла: «Врастание». Слово «врастать» обозначает войти внутрь чего — нибудь, вырастая. «Внутри» предполагает наличие внешнего пространства. Врасти можно только в «свое». Врастая и вырастая, все живое «пускает» корни, которые держат, не давая упасть и бесследно пропасть. Представление о мире, центральное место в котором занимает Земля, а внутри ее вседержущий, концентрирующий силу и суть всего корень, характерно для многих югорских и самодийских народов. Так, Е. Д. Айпин писал: «...Корень всех корней жизни находится в Земле. Корень дерева, само дерево, плоды дерева, жучки — паучки, звери и птицы, человек... все держится на одном корне, и корень этот уходит в Землю»². В концепции жизни Ю. Вэллы «врастание» — это процесс, соединивший все начала и концы, как бы закольцовывающий пространства жизни каждого и всех. «Начало» дня — это «не только тогда, когда ты родился», и «конец» его — не тогда, «когда родится твой правнук», но бесконечность эта не беспредельна. Она возможна, пока есть земля, «внутри» которой неповрежденный корень жизни.

«Врастание» — это встреча — обретение дома и семьи, Земли и Неба, в свою очередь обретающих нового человека, зверя, дерево, птицу и т. д. Логика структуры цикла в целом и отдельных произведений, вошедших в него, отражает логику

процесса «врастания» — выращивания, физического и духовного. В стихотворениях и прозе Ю. Вэллы достаточно часто фиксируется раннее утро, причем не только как время суток, совершения действий или размышлений. Где утро, там возникает образ ребенка (животного или человека), там любовь, свой дом, слиянность с природой, там пересекаются «сегодня» и прежде, там начинается дорога в мир, куда приходят, чтобы жить той жизнью, когда утро плавно и органично «врастает» в день, день — в вечер, той жизнью, которая давала бы силы и тебе, и другому.

Сегодня,
Когда дед разбудил тебя утром рано,
Сегодня,
Когда солнце особым теплом в снегах
растворилось,
Сегодняшний,
Утренний,
Тонконогий олененок
На весенней проталине возле матери
В свой первый день тяжело встал... (с. 10)

У меня на ладони просыпается солнце...
У меня на ладони птицы песни поют.
У меня на ладони дождик пляшет, смеется...
Журавли на болото за деревню зовут ...
(«Утро». — С. 11);

Встанешь утром, откинешь с окна занавеску, выглянешь во двор, а там на скамейке сидит синица... Глянешь на нее, и лицо твое разглаживается, хочется улыбаться, и ты улыбаешься... (с. 28);

Утром ранним,
Когда туман висел на прибрежных кустах тальника,
Я подсмотрел,
Как взлетали, захлебываясь,
Твои плечи и руки.
И тяжелая ревность рождалась во мне
К реке... («Купание на рассвете». — С. 37);

Искупалась в озере заря,
Из травы заквакали лягушки,
Под кустом дремавшего меня
Разбудила первая кукушка... («Первая кукушка». С. 41);

Сегодня утром дождь
Дорогу мне переступил.
Когда — то дед мне говорил,
Что дождь такой
Несет удачу...(с. 49) и т. д.

«Врастая» корнями в Землю, любое растение верхушкой своей устремляется в Небо. Так и человек, обретая с годами крепость в ногах, тянется вверх, в прямом и переносном смысле. Пространство жизни каждого и всех беспредельно, ибо все и

каждый — часть жизни Земли и Неба, а
Небо может парить над миром
Выше звезд,
Выше солнца
И галактик...

(«Разноцветное небо». С. 24—25).

Но беспредельность эта особая, ибо она может уместиться на ладони («Утро»), «вместится в стеклышко оранжевое», во вход чума, в окно («Весенний триптих»). Далекое становится близким. Ты (каждый) можешь соприкасаться с вечным, а оно может стать частью тебя. Но все это при одном условии: обоюдной открытости. Потому мир (Земля и Небо) — «на ладони», стеклышко — в руках ребенка, вход в чум — «раскрытый», окно — «незарешеченное», «крест — накрест не заклеенное», открытое. Мир, со всеми своими красками, звуками, запахами, со всем живым, что в нем есть, «вмещаясь» во что — то малое, становится сердцевинной, — сохраняя одновременно статус оболочки. В эпиграфе к «Разноцветному небу» (из сказок бабушки Нэнги) читаем: «Распахнул охотник свой темный чум. Вдохнул широко. Влетело в чум небо. Превратилось оно в достаток и счастье. Так до сих пор и живет с человеком» (с. 23).

Подвижное открытое небесное пространство в произведениях Ю. Вэллы одновременно и легко существует в вертикальном и горизонтальном измерениях («низкое», может «прилечь на поле... на море... на тундру...» — с. 24), в разных физических состояниях («густое», «жидкое», «сухое», «мокрое», «наилегчайшее»... — с. 24, 25). Оно неодинаково по отношению к другим («неласковое», «доброе», «сильное», «нежное», «доверчивое» — с. 22, 45), оно может переживать различные эмоции («грустное», «полухмурое», «веселое», «шутливое»... — с. 22), окрашиваться в разные цвета («цветное», «красное», «желтое», «зеленое», «фиолетовое», «посеребренное», «позолоченное», «сизое» ... — с. 22, 23). Оно то «тихое», «бесшумное», то «громкое», то «быстрое», то «неподвижное» (с. 23, 25). Оно — всякое, ибо живое. У Неба — своя жизнь (его нельзя «сделать»), но оно одновременно и часть жизни других; тех, что на Земле. Не случайны сравнения Неба с дитем, невестой, богатырем, бабочкой. Небо — это и «стихия погоды», и «ситуация жизни», и «позиция человека». Оно соединяет сердца влюбленных, радует «курлыканьем журавлей» роженницу в больничной палате, первым попадает на глаза только что пришедшему в мир, оно «подпирает» со всех сторон шагнувшего на дорогу («чтоб в пути не оступиться... не упасть в дорожную пыль ...» — с. 27), оно заполняет собою все мысли уходящего в другую жизнь. Во всякое время земного бытия, от рождения до смерти, Небо над каждым, рядом с каждым, в каждом.

Оболочка и сердцевина в концепции мира Ю. Вэллы обнаруживается на разных взаимосвязанных уровнях. Их то, что является сердцевинной на одном уровне, становится оболочкой на другом. Небо — оболочка Земли, Земля — корней, небесно — земное пространство — оболочка «моего стойбища», сердцевина которого человек, имеющий внешний облик и обладающий внутренним миром. Все, что мы вкладываем в последнее понятие, является оболочкой самого сущного в человеке — способности любить. Любить дом, семью, ее (его), любить ребенка, олененка, дождь, реку, дорогу, Солнце, утро, Небо и т. д.

Ты красивее березы,
Ты красивее Луны.
Ты желанней Красной Белки,

Руки ласковы твои... («Бабушке Нэнги». — с. 11);
Может быть, Любовь —
Это новый чум,
Который мы с тобой сегодня
Поставили на снегу?..
Может быть, Любовь —
Это снегоходная дорога,
Накатанная нашим сыном
По бесконечной снежной дали,
Между тундрой и тайгой,
Там,
Где всегда ездили
Люди нашего рода?
Может быть, Любовь —
Это первая парта
Неумело построенная нашим внуком?
Может быть, Любовь —
Это первый тянтку,
Заботливо сшитый для куклы нашей внучкой?...

(«Песня старого оленевода Аули». С. 34, 35)

Олененок, олененок,
Мой пушистый колобок,
Хорошо играть с тобою,
Твой поглаживая бок...
Хорошо тебя с ладони
Белой рыбкою кормить
И озерною водою твою мордочку помыть...
(«Песня ненецкого мальчика». С. 19);

Мне бы стать дождинкой,
Чтоб красоваться на твоих ресницах...
Мне бы стать снежинкой,
Чтоб покоиться на твоём воротнике,
Боясь прикоснуться к теплой шее...
(«Песня оленевода». С. 31)...

Любовь, прорывающая все пространственно-временные границы, становится залогом единения Неба с Землей, Неба и Земли с человеком, человека с человеком. Для лирического героя Ю. Вэллы любить и жить в определенном смысле понятия взаимозаменяемые. В «Песне старого оленевода» начинающие строчку «может быть» — не столько сомнения, сколько утверждение того, что Любовь — это нежность и трепет, это еще живущие старики, это чум, который поставили двое, это долгожданный первенец, дети, внуки. Любовь — ключевое понятие в концепции «вращения» Ю. Вэллы. Вращать, как мы уже отмечали, можно только в то, что тебя принимает. Рожденный и живущий в любви и сам обретает способность любить. Первое стихотворение цикла о нежном чувстве к только что родившемуся олененку, о радости, переживаемой каждым, только начинающим жить. Название завершающего цикл стихотворения символично — «Пожелание счастья (предисловие к поцелую по-ненецки)». Поцелуй в системе межличностных отношений ненцев — не нечто привычно — общепринятое. Он многозначен, многофунк-

ционален, сакрален. По-разному целуют ненцы ребенка («в нос»), усопших («в лоб»), людей рода («в щеки», «по необходимости»), в губы («любимую женщину»). Самый «искренний» поцелуй — «в уголок между носом и щекой». Не менее символично для ненцев число поцелуев: один поцелуй — «сирота», два — жизнь «вдвоем, без детей», три — «число из чужого фольклора», четыре — «четных чисел у нас не любят... Они не приносят удачи». Самое «доброе» число, «убивающее зло», «от которого сбываются все мечты и желания», — семь (с. 50, 51, 52). В пожелании счастья себе, родным, всем обозначена граница, по одну сторону которой «мое», наше, «у нас», по другую — «чужое». Реалии не своего мира (поселок, квартира, трактор, браконьер, пилорама, снегоход, почтовый ящик и т. д.) пока не воспринимаются как начало процесса разрушения, но они предупреждают, вызывая опасения возможности наступления времени, когда «его сородичи / Станут вызывать: // «Семья развалилась, // Меняется чум ...» // «Мой муж алкоголик, // Меняю семью»... // «Поссорились с зятем, // Меняется род» // (с. 48). с одной стороны, «трактор лезет под горку осторожно...», пилорама стучит, «как далекий кузнечик», «мой снегоход» «о чем — то загрустил», очередное возвращение с «пляжного лета». С другой, цветовое разрешение миров: свой — «белый», чужой — «серый» (ст. «Вот // Я снова возвращаюсь...»). Важно и то, что «мое» имеет в основном отношение к тому что включено в пространство Земли и людей рода лирического героя: олененок, небо, дочь, бабушка, дед, снега, соболь, лось, Векли (пес), село, следы, поцелуй и т. д. Пребывание героя в не своем мире кратковременно, он спешит и возвращается в «родные края». Но «чужое» в концепции жизни Ю. Вэллы не только то, что сопряжено с другой цивилизацией. Чужим может стать и недавнее «свое»: улица, дом, любимая. И сфера ретроспекции раздваивается: память о детстве, предках, земле и воспоминания о Той, единственной, и обо всем, что с Ней связано. Один и тот же дом когда — то «улыбался», «Как только появлялся я // В начале улицы» (с. 47), а теперь «окно глядит куда то мимо», занавески «чужие» «людьми чужими шиты», весь дом «скупой», «холодный», «пустой» (с. 47). Ситуация отчуждения, обуславливает превращение того, что было «нашим», «своим», единым для обоих, в разъединяющее «мое» и «твое» (ст. «Письмо»)

«Ты» в стихотворениях Ю. Вэллы многозначно. Это кто — то другой со своей историей — судьбой, это та, которую любил когда — то, о которой мечтаешь сейчас, и это всякий, любой из живущих. Лирический герой Ю. Вэллы при всем понимании неповторимости каждого не склонен, как нам кажется, акцентировать собственную индивидуальность. И потому его «Я» есть часть разновозрастных, разноликих других «Я». И потому только что родившийся олененок

Ждал дороги не только себе.

Но и тебе.

А ты улыбался —

Ты радовался дню —

(с. 10. Подчеркнуто много — О. Л.)

И потому, герою хочется стать то дождинкой, на ее ресницах, то снежинкой на ее воротнике. И потому «когда ты летишь на оленьей упряжке // Мне бы светиться улыбкой на твоём лице» (ст. «Песня оленевода». — с. 31). И герою обидно, что не может он стать рекой, ласкающей, заключающей в «свои объятия» Ее (ст. «Купание на рассвете»). И сила его жизни зависит во многом от другого (ст. «Жизнь, дающая силы и мне»), становясь источником жизни многих других.

Потому «врастание» (вернемся к названию и концепции цикла) — это череда перетекающих друг в друга превращений, единений, отчуждений, обретений и потерь, череда не имеющая конца даже в границах физического существования всякого живого.

Примечания:

1. Вэлла Ю. К. Белые крики. Сургут. 2000. В дальнейшем ссылки даются в самом тексте по данному изданию с указанием страницы.
2. Айпин Е. Д. У гаснущего очага. Екатеринбург · Москва. 1998. С. 236.

© Лапаева Н. Б.
г. Пермь

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ И СЮРРЕАЛИЗМ: ОПЫТ «АВТОМАТИЧЕСКОГО» ПИСЬМА

Один из продуктивных путей постижения особенностей художественного мира Бориса Поплавского (1903—1935), талантливейшего представителя русской зарубежной литературы, — определение культурного и эстетического контекста, на фоне которого он как художник формировался и эволюционировал.

Современники Поплавского (Г. Иванов, Ю. Терапиано) и сегодняшние исследователи его творчества (О. Михайлов, Н. Барковская и др.) усматривают огромное влияние на него русского и французского модернизма в лице Блока, Белого, Бодлера, Рембо и др. [1].

Однако не менее крепкой была связь Поплавского с авангардными направлениями в литературе и искусстве: И. Кукулин находит явные переклички произведений Поплавского с обэриутами Хармсом, Вагиновым, Введенским; Е. Менегельдо утверждает, что Поплавский двигался от футуризма к сюрреализму; А. Чагин уточняет, что сюрреализм Поплавского имел два истока — «и русский (восходящий к опыту русского футуризма, а через него — дальше, к Гоголю), и французский» [2].

Не забывая о «русских корнях» Поплавского, проакцентируем мысль о том, что на его творческое самоопределение, а следовательно, и на характер его поэзии, «обволакивающей», «анастезирующей», «одурманивающей» (Г. Адамович), «нелепой», «невнятной» (М. Слоним), «свободной» и «капризной» (Н. Берберова), оказала существенное влияние культурная ситуация Запада 1920—30-х годов, которая во многом определялась дадаистскими и сюрреалистическими тенденциями в искусстве. Не случайно Г. Адамович назвал Поплавского «детисцем Запада — в силу своей оторванности от России, по навязанному ему судьбой эмигрантскому положению», поясняя, что как поэт он «во Франции вырос, во Франции сложился, и ее влиянием был проникнут» [3].

Действительно, Поплавский оказался в «непосредственной близости» с лидерами дадаизма и сюрреализма, определяющими культурную атмосферу Европы 1920—30-х годов, и в частности Парижа, и активно влияющими на нее.

«Отталкиваясь» от представителей «парижской» ноты А. Штейгера, Л. Червинской, Д. Кнута и др., не разделяя их идеи и эстетику, Поплавский «притягивался» к кругу Ильи Зданевича, одного из немногих русских, принявших непосредственное участие в движении дада и знакомого с некоторыми сюрреалистами. На вечерах, устраиваемых И. Зданевичем, С. Шуршуном, констатирует М. Сануйе, звучали про-