

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», «анестезирующей», «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-

изведения Арагона, Бретона, Элюара, Френкеля, Рибемон — Дессеня, Риго, Супо [4].

И. Зданевич, в свое время организовавший в Тифлисе группу «41°», пытается возродить ее в новой обстановке Парижа: весной 1922 года он открывает «Университет 41° — Русский факультет», одним из «студентов» которого, по словам Р. Гейро, а «по сути дела, единственным настоящим его студентом, был Борис Поплавский» [5]. Существовало сходство между дада и «41°». В доказательство этого М. Сануйе приводит слова Ж. Рибемон — Дессеня, утверждавшего, что похожесть заключалась в «деструктивном взгляде на общепринятые идеи и условности» [4: 277].

Вероятно, Поплавскому были близки дадаистские идеи ниспровержения всего традиционно — отжившего в искусстве: Г. Адамович отмечал, что он «стремился к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневниками, начинала стираться» [3: 99].

Вместе с тем, думается, разрушительное начало, которое нес в себе дадаизм как «антиискусство», как «машина для нарушения смысла или бросания ему вызова» [6] дополнялось для Поплавского исканиями и обретениями сюрреализма, который А. Базилевский определяет как «гносеологический голод», «реакцию на недостаточность картины мира, явленной прежним художественным языком», [7] и вследствие этого, по мысли Г. Пикона, устремленного к «скрытой реальности», к поискам «новых способов улавливания иного смысла» [6: 44].

Поплавский, как и сюрреалисты, объявляет войну «словесному», что — то «выражающему» в литературе, т. е. всему тому, что мешает «выразиться». Поплавский предлагает *«расправиться наконец с удвоением жизни реальной и описанной»* (здесь и далее курсив мой — Н. Л.), «сосредоточиться на боли», он страстно желает *«выразиться»* хоть в единственной фразе только», *«выразить хоть муку того, что невозможно выразить»* [8].

При жизни Поплавского, как известно, вышла его единственная поэтическая книга «Флаги» (1931), оригинальность которой М. Слоним видел в том, что она «неясна, невнятна, порой непонятна, <...>, наполнена фантастическими видениями» [1: 169]. Однако сам Поплавский оценивает стихи, входящие в этот сборник, весьма критически, воспринимая их слишком понятными, написанными для вкуса публики: *«Почему — то я пишу так скучно, так нравственно, монотонно, так словесно, не потому ли, что не смею писать непонятно <...>. Мою рабскую литературу мне до того стыдно перечитывать»* [9]. Давая оценку собственным подобному рода — «понятым» — текстам, Поплавский пишет: *«Как грустно, только что написал и уже сомневаюсь: хорошо ли, не словесно ли очень, не слишком ли понятно...»* [10].

Как видим, Поплавский отмечает, что он нарушает основные требования дадаизма и сюрреализма к литературе. Он пишет «понятно» и является рабом публики, в то время, когда Л. Арагон воздаст должное дадаизму за то, что он являет собой искусство, которое «не было предприятием, выпускающим игрушки для богатых» [11]; он пишет «нравственно», но, как иронизировал А. Бретон, «сюрреализм наденет вам на руку перчатку и скроет под ней глубокомысленную букву С, с которой начинается слово Совесть» [12], он же также утверждал, что «диктовка мысли» должна осуществляться «вне каких — то бы ни было <...> нравственных соображений» [12: 56], а Т. Тцара считал, что «глуп тот, кто имеет точку зрения» [4: 421]; он упрекает себя за

обращение к «словесному», ведь «словесное» не передает «иного», а по утверждению Л. Арагона, «мои слова <...> — это моя реальность» [11: 32].

«Рабскому», «правственному», «словесному», «понятному» Поплавский противопоставляет письмо «непонятное», являющееся способом улавливать иной смысл, получать доступ к «открытой» реальности. В своих «Дневниках» он признается, что хотел бы создавать «странные конструкции», в которых *«созданный образ столь же загадочен для поэта, как и для читателя»* [9: 119]. «Словесное» начало в литературе, т. е. что — то «выражающее», по его мнению, должно быть заменено таким, которое позволило бы «выразиться».

На путях отказа от «понятной» литературы, от привычных художественных форм и логики Поплавский движется к «автоматическому» письму, овладевает техникой записывания снов, «совпадая» в этом с требованиями и достижениями «сюрреалистической революции», идейный лидер которой А. Бретон определяет сюрреализм как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли», и утверждает, что он основан на «вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру ума» [12: 56].

Произведениями, позволяющими увидеть прямую связь Поплавского с исканиями современного ему сюрреализма, явились его «Дневник Аполлона Безобразова» (1934) и недавно найденные в архиве Татищевых «Автоматические стихи».

Поплавский попытался раскрепостить себя, сбросить оковы рассудка, он приходит к убеждению, что нельзя создавать произведения искусства «систематически», нельзя что — то программировать, но нужно писать *«животно, <...> хромотой и скачками пробужденья, оцененья, свободы, своей чудовищности — чудесности»* [9: 168].

Добиваясь «несистематической» манеры письма, Поплавский приходит к отказу от обычной логики, которая должна управлять текстом. Логика была смертельным врагом дадаистов и сюрреалистов: Б. Пере настаивал, что логика не нужна «вроде того, как Адаму не нужны фрак и цилиндр» [4: 554], что поэт обладает способностью «складывать смутно брезжущие в человеческом мозгу идеи согласно новым законам и сверх всякой логики» [4: 554]; а А. Бретон доказывал, что «самым сильным является тот образ, для которого характерна высшая степень произвольности и который труднее всего перевести на практический язык...» [12: 66].

«Дневник Аполлона Безобразова» и «Автоматические стихи» Поплавского — это своего рода импровизации без заранее заданной темы; в них нет логических и последовательных выкладок относительно той или иной жизненно важной проблемы. Актуальные для поэта темы и мотивы одиночества, смерти, жизни как сна разворачиваются в фантазмагорическом ассоциативно — смысловом пространстве, созданном в соответствии с сюрреалистической эстетикой, и управляются не логикой, а потоком образов, сменяющих друг друга: *«Погасающее солнце было покрыто <...> водорослями, и бессильные его колесницы не могли уже страшными звуками отогнать полуночных птиц. Все кончалось муками уже потерявшей надежду зари. Тихо в гробы ложились цари. Они читали газеты. Падала молча рука на бумагу. Ноги звезд уходили в подземную тину. <...> Но если бы он знал, как сонливость клонит нсстерпимо, он бы сам умер от грусти, в осеннем хрусте»* [13].

В данном случае Поплавский применяет один из «классических» законов

«устройства» сюрреалистического текста, алогичность которого достигается за счет объединения в произведении абсурдно собранных воедино объектов, деталей, и суть которого парадоксально выразил С. Дали, признававшийся, что в своих работах он мог перемешать «обнаженных женщин с изображениями пропитанных влагой тел, превращенных в ожившее тряпье, прибавляя ко всему этому свежескопленных боровов и мотоциклы с невыключенными двигателями и бросая все это в помойные мешки, предназначенные для всевозможных отходов» [14]. Именно таким «нелогичным» образом — неожиданно сближая полярные, разнородные предметы и явления — организовывали свои произведения художники М. Эрнст, И. Танги, Р. Магритт, поэты П. Элюар, Ф. Супо, сам А. Бретон и др.

Для Поплавского же применима еще и характеристика Ж. Полана, называющего «террористами» в литературе поэтов — мизологов, т. е. тех, которые испытывают ненависть к логике, а также при этом чувствуют на себе «власть слов», которая «подобна сиренам и минотавр: она возникает из сплетения двух чужеродных и несовместимых тел» [15]. Интересно, что, «риторам», принимающим язык в его устоявшихся формах, он противопоставляет литераторов — «террористов», к которым относит Рембо, Аполлинера, Бретона, Элюара. Именно эти поэты сыграли, как мы видим, колоссальную роль в творческом самоопределении Поплавского.

В «автоматических» текстах «Дневника Аполлона Безобразова» и «Автоматических стихов» находит свое воплощение принцип «реальности ассоциативных форм», при котором поэт сближает далекие друг от друга объекты, объединяя их причудливой фантазией, добываясь при этом магической достоверности разнопорядковых и разнонаправленных элементов.

В своих «автоматических» произведениях Поплавский реализует им же самим сформулированное правило — желание «выразиться с абсолютной свободой», «предаться во власть мистических аналогий, создавать некие «загадочные картины», в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызывало бы в читателе ощущение того, что предстояло мне» [8: 166]. Используя «автоматическое» письмо, он соединяет, казалось бы, несоединимое: «Соединенье железа, стекла, зеленого облака, / Предсмертной слабости, а также скрежета, / Испарины снега, бумаги, геометрии и перчаток / Снятых со многих, многих снов / Давно истлевших / Забытых / Кто знал тогда что перед нами предстанет / На западе...» [16]. В фантастическом пространстве текста могут одновременно появиться «над городом <...> лев и перчатка, затем умывальник, алхимик, череп Адама и морская анемона» [13: 337]. В каждом из таких сопряжений вещи, явления, признаки, переживания, принадлежащие к самым разным областям, сращиваются, вопреки законам здравого смысла, способом, который можно назвать «умоnepостигаемым».

Бросая вызов рационализму, восставая против примитивной логики, клишированных образов и стереотипов, Поплавский культивирует прием сопряжения и «соположения» совершенно разнородных объектов духовного и материального мира, создавая причудливые картины с «голосами медуз и временем, таинственными годами, шумом водопада, и руками в земле погребенных статуй, и огромными тенями аэростатов...» [13: 334]; с «синей водой луны», которую «качают бесмертные души» [16: 48] и т. д.

Метод Поплавского, основанный на вольном сцеплении в вереницу строк «определенных» словами всплеск пережитого, результатов духовного и душевного

опыта, совпадает с особенностями «высказывания» о себе и мире одного из наиболее талантливых представителей сюрреализма в литературе П. Элюара. Вставая против засилья «привычных» слов («...слова мои тонут, / Заблужденья рождая» [17]), П. Элюар во время своего «сюрреалистического» периода создает такие поэтические конструкции, строки которых не выстраиваются в повествование, обсуждение или четкое раздумье, но представляют собой, по словам С. Великовского, «переключку огней в фейерверке», «метафорические вспышки», при которых «завязывается однолинейное перемигивание — прямое, окольное, обратное: лучи пересекаются, преломляются, отражаются друг от друга, взаимно притягиваются или отталкиваются» [18]. В результате рождается текст со странными, необычными смысловыми и семантическими связями внутри: «Лодка и запах лимона в воде / Подплывают к причалу спокойному, грязному...», «Уменьшались в лазури шары / Лето брало разбег...», «Она собирала звезды / Там где их не бывает / Без усталости собирала / Брызги воды в костре...» [17: 38].

Семантическое поле «автоматических» сборников Поплавского расширяется благодаря оригинально использованным поэтом приемам оксюморона, прозопопеи и «натуралистической пермутации».

Поплавский добился высокой степени «сюрреалистической» убедительности, когда для создания противоречивости смыслового пространства своих «автоматических» произведений, он усилил оксюморонность, а именно: столкнул в нем предметы с противоположными качествами («*Спит зари огонь багровый / Глубока дневная ночь*», «*Было страшно тихо внизу / Среди грохота зла...*» [16: 54]); объединил антиномичные по своей природе явления («*Мы гуляли у входа в полночь / Которая солнцем сияла...*» [16: 104], «*Женщины в шальных загробных флаги вязали / Мертвый солдатик показывал крестик в окно...*» [16: 92]; дал парадоксальные характеристики изображаемым предметам («*Тяжелый ангел в подземелье спал...*» [16: 123], «*Только бы пришел палач спокойный...*» [16: 83]).

Таким образом, Поплавский словно бы воплощает одно из требований А. Бретона к «сильному образу», который невозможно потому «перевести на практический язык», что в нем «содержится огромная доза совершенно явной противоречивости» [12: 66].

Семантического сдвига в своих «автоматических» произведениях Поплавский добивается также и за счет мастерски разработанного приема прозопопеи, когда буквально наводит поэтическое пространство стихов «неживыми» предметами, вдруг приобретающими качества живого и человеческого. В его «автоматическом» поэтическом пространстве «*тихо книги в башне говорили*» [16: 143], «*И дождь уходил / В бледно — сером пальто*» [16: 61], «*Все было тихо, улицы молились...*» [16: 71].

Подобно М. Эрнсту, соединявшему в изобразительном предмете разнородные элементы, как живых, так и взятых из мира техники и мертвой природы объектов и их качеств (в работе «Слон Салев», например), Поплавский пользуется принципом «натуралистической пермутации», в результате чего его поэтический мир заселяется ирреальными, синтетическими образами: тут могут появиться «Христос в ботинках», который «едет в трамвае», «старое счастье», «курящее огромные дешевые сигареты»; могут быть описаны ситуации, когда «*миллионы огромных глаз наполняли воздух и во всех направлениях руки бросали цветы и лили запах лилий из электрических ваз...*» [13: 336]. Все эти фантастические образы, сотканые из разнородных начал, вероятно, воплощают идею разорванности связи вещей, предме-

тов, состояний, передают трагическое восприятие поэтом дробящегося, теряющего свою цельность мира, но также и интенсифицируют смысл и являются результатом обнаружения во всех явлениях динамического контраста сущностей.

В «Дневнике Аполлона Безобразова» и «Автоматических стихах» все подчинено изображению фантастических, ирреальных явлений, странных событий: *«Нищие качали головами, они кололи алмазы деревянными молотками и презрительно посыпали ими улицы, чтобы время не скользило...»* [13: 337]; *«Атлетический пастор молился на границе вечного снега, а кинематографические звезды слушали из — за ширмы и смеялись от жалости...»* [13: 339]; *«Луна играла серенады / На светло — голубом рояле...»* [16: 50]; *«Отшельник пел под хлороформом / Перед ним вращались стеклянные книги...»* [16: 61].

«Автоматическое» письмо Поплавского включает в себя символическую «метафизичность», основанную на нарушении основных свойств пространства и времени (*«Эллипсоидальное море цветов вращалось направо. <...> Левая сторона была вертикальна, она вращательно восходила к иным способам существования, может быть, к иным временам...»* [13: 338]), и в этой связи заставляет вспомнить мир полотен М. Шагала, в котором люди и вещи теряют чувство земного притяжения, парят в некоем волшебном эфире, при этом преобразаясь и трансформируясь во что — то другое. Как и в мире М. Шагала, в «автоматических стихах» Поплавского возможен отрыв от земли: *«Каменная девушка на воздушном шаре / Поднимается в небо не переставая улыбаться...»* [16: 58].

Поплавский настойчиво хочет выйти в «другое измерение», *«открыть окна и двери на иные миры и сны»* [16: 77], преодолеть и победить законы физики: он часто смекает «верх» и «низ» (*«Высокие птицы во тьме родников отражались / Согретье мхи размышляли упав с высоты...»* [16: 10], *«Падаю на солнце / Лечу и гасну...»* [16: 180]); «уводит» изображаемые им объекты из пространства земли в безграничность неба (в «си — не — ве» *«бесконечно отдаляясь и уменьшаясь, безостановочно восходил маленький человек, освобождаясь от земного притяжения...»* [13: 339]; расширяет временные рамки создаваемых им фантастических событий (*«Что касается морских анемонов, то они прекрасно росли и даже изменялись в цвете, но трубы их были обращены в грядущие годы и дивный запах их слышен лишь на расстоянии тысячи лет»* [13: 338]).

Сочетание специфических приемов текстосложения (сопряжения и «соположения» разнородных объектов и явлений, смещение и деформации пространственно — временных конструкций, прозопопеи, элементов «пермутации» и др.), использованных Поплавским в его «автоматических» произведениях, позволяло создавать ему такие стихи, в которых «объяснения нет, но ощущение передано», и вся ценность которых, как и требовал А. Бретон, «зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить...» [12: 65]. Основанные на семантическом сдвиге, на неожиданном и парадоксальном соединении различных смысловых контекстов, когда «слово к слову подлетает в уме поэта», они являют собой, по характеристике самого Поплавского, *«одну большую конструкцию, один сложившийся образ, присоединение отдельных частей которого из бесконечного моря возможностей диктовано некоей удачей»* [9: 119].

«Автоматические» стихи Поплавского с их «божественной невнятицей», управляемой не обычной логикой, а особенной — логикой эйдосов, основанные на семантических сдвигах и метафорических вспрысках, органично вписывались в искания сюрреализма, который «не производил готовых формул и не давал опре-

деленных знаний», но «провоцировал поиск, создавал новый опыт» [19] и, расшатывая привычные представления о мире, природе вещей, открывал пути к неведомым горизонтам, как вокруг себя, так и внутри себя. «Автоматическое» письмо Поплавского — попытка обрести новый поэтический язык «на границе иных миров, на границе иных стихов» [13: 341]; по-новому высказаться о мире и о человеке в нем («Автоматически безумно дух поет / Автоматически безбрежный мир напрасен...» [16: 129]); прорваться на новые рубежи поэзии, когда поэту хочется кричать: «Пой как умеешь / Не бойся звуков...» [16: 181].

Примечания:

1. См.: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 159, 137; Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995. С. 382; Барковская Н. Стилевой импульс «бестактности» в творчестве Б. Поплавского // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности литературы XX века (1900—1950). Выпуск III. Екатеринбург, 1998. С. 111.
2. См.: Кукулин И. Покушение продолжается, подсудимый виноват // Знамя. 1998. № 5. С. 221; Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 18; Чагин А. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999. С. 136.
3. Адамович Г. Трое (Поплавский, Штейгер, Фельзен) // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 100.
4. См. об этом: Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. С. 276.
5. Гейро Р. Предисловие // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1997. С. 13.
6. Пикон Г. Сюрреализм. 1919—1939. SKIRA, Booking International, 1995. С. 44.
7. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Указ. изд. С. 37.
8. В поисках собственного достоинства. Из дневников Б. Поплавского // Человек. 1993. № 2. С. 166.
9. В поисках собственного достоинства. Из дневников Б. Поплавского // Человек. 1993. № 3. С. 169.
10. Поплавский Б. Из дневников. 1928—1935 // Литературная учеба. 1996. Кн. 3. С. 74.
11. Арагон Л. Огонь Прометея. Воспоминания. М.: Прогресс, 1987. С. 50.
12. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 61.
13. Поплавский Б. Сочинения. СПб.: Летний сад, 1999. С. 336.
14. Дали С. Афоризмы гения. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 107—108.
15. Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. СПб.: Наука, 2000. С. 106.
16. Поплавский Б. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 57.
17. Элюар П. Стихи. Кишинев: AXUL Z, 1998. С. 34.
18. Великовский С. Умозрение и словесность. — М., СПб.: Университетская книга, 1999. С. 440.
19. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3.

© Левашова О. Г.
г. Барнаул

**«СТРАННЫЙ» ГЕРОЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И «ЧУДИК» В. М. ШУКШИНА**