

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ И «РУССКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ»

Бориса Поплавского, писателя первой волны эмиграции начала XX века современники называли «одной из самых блестящих надежд русской литературы». Однако, пытаясь определить своеобразие творческой манеры писателя, многие парадоксальным образом ограничивались достаточно неопределенными указаниями на сходство лирики Б. Поплавского и русских символистов (в первую очередь, А. Блока) и футуристов (здесь чаще всего называли В. Маяковского, В. Хлебникова и И. Зданевича, с последним из которых которым писатель был близко знаком), с одной стороны, дада, сюрреалистов (друг поэта Н. Татищев даже назвал Б. Поплавского «единственным русским сюрреалистом») и французских «проклятых поэтов», с другой. Обилие интертекстуальных связей продолжает оставаться ловушкой для интерпретаторов, вне зависимости от положительного или отрицательного их отношения к творчеству Б. Поплавского.

Перенаправление фокуса читательского внимания, по-видимому, представляет собой важную часть писательской стратегии¹. Исследовательская задача, применительно к лирике Поплавского, состоит, во-первых, в описании оснований его поэтической системы и, во-вторых, в прояснении характера ее соотношения с другими. Одна из таких «контактных зон», нуждающихся в исследовательской «разметке» — зона пересечения концепций онейросферы² Поплавского и французских сюрреалистов. Попытаемся описать эти две концепции и определить характер их связи.

Чтобы обозначить место онейрического в творчестве французских сюрреалистов, кратко опишем понимание природы, способа воз-

¹ По нашим наблюдениям, восприятие стихов Б. Поплавского часто сопровождается реакцией раздражения-непонимания. Как следствие, читатель либо отказывается от восприятия (на первый план в таком случае выступает личный миф поэта), либо же восприятие деавтоматизируется. Стремление к деавтоматизации, конечно, роднит Б. Поплавского как с русским, так и с французским авангардом.

² Онейросферу, вслед за Н. Нагорной, мы понимаем как сферу сновидений и сходных с ними измененных состояний сознания: галлюцинаций, медитаций, гипноза, наркотического или алкогольного опьянения и т.д. [Нагорная 2003, с. 10].

действия, целей и стратегии создания художественного текста, присущих сюрреалистскому искусству.

Авангардная стратегия создания художественного произведения связана, в первую очередь, с непосредственным и мгновенным воздействием на читателя (слушателя, зрителя). Искусство авангарда должно быть агрессивным и действенным, должно вывести читателя из состояния покоя. Предпочтительнее всего, чтобы реакция была мгновенной и не зависела, следовательно, от дискредитированного в XX веке рационального восприятия и эмоционального приятия или неприятия текста читателем.

Сюрреалистское произведение, в идеале, должно быть свободно от вспомогательных знаний и отсылок, не должно иметь кода для прочтения. Текст подразумевает частичное или полное его непонимание читателем и существует на досознательном уровне восприятия — это делает читателя игрушкой автора. Авангард, таким образом, отменяет традиционные роли субъекта и объекта, адресат превращается в «эстетическую вещь», которой любит ее создатель.

Для сюрреализма значимо понятие бессознательного, подталкивающее к признанию множественности реальности. А. Бретон утверждает, что одна из таких реальностей — сон — внутри собственных границ «обладает непрерывностью и несет следы внутренней упорядоченности», то есть не отличается в этом отношении от реальности бодрствования. Сон членится памятью на отдельные сновидения, точно так же, как реальность членится на фрагменты нашим сознанием. А. Бретон справедливо замечает, что существование реальности для спящего человека недоказуемо.

Проблема языка сновидения также намечена в «Манифесте»: А. Бретон жалеет о том, что о сне приходится говорить в выражениях, сну чуждых (это связано в том числе и с многослойностью сна, сочетающего в себе образы повседневной реальности и подсознания), и мечтает о такой коммуникации, в которой говорящий и его адресаты одинаково принадлежали бы сну. Бретон говорит о сюрреалистской практике автоматического письма как о попытке дать бодрствующему разуму «ключ» к потерянной связи со сновидческой реальностью. Слияние, соединение этих двух реальностей способно создать абсолютную реальность — сюрреальность [Бретон 1986, с. 46].

Способом выражения этой высшей реальности становятся произвольные (а значит, неподконтрольные разуму) ассоциации. Выраженная таким образом, она должна отменить этические и привычные эстетические нормы, освободить творчество от какой бы то ни было ангажированности (так например, А. Бретон отмечает недей-

ствительность во сне дневной морали). Концепция автора как творца заменяется концепцией автора-транслятора, «регистрирующего аппарата», посредника между высшей и обыденной реальностью.

В. Турчин отмечает зрелее в авангарде «желание массовости, тотальности, всеобщности». Одна из сторон этого стремления — присвоение сюрреализмом предшественников и их текстов: «Свифт — сюрреалист в язвительности. <...> Рембо — сюрреалист в жизненной практике и во многом ином» и т.д.

А. Бретон, цитируя П. Реверди, определяет образ как нечто, рождающееся из сближения двух реальностей. Чем более удаленными являются реальности, чем более верными будут отношения между ними, тем большей силой будет обладать образ.

Главным способом создания этой новой реальности становится автоматическое письмо (или рисование). Другие способы — визуальные «обманки» и сновидческие образы. Эти способы А. Бретон, главный теоретик сюрреализма, выделял применительно к живописи (сюрреализм с самого начала был связан с живописными техниками, отчасти потому, что оральная автоматизация ассоциировалась с практикой дада, отчасти потому, что только изображение и, отчасти, текст могут быть восприняты раньше, чем осмыслены).

Конечно, практика приверженцев сюрреализма противоречивее теории, и часто сложно однозначно отнести то или иное произведение к определенному течению; мы говорить лишь о доминанте. Даже с ближайшим соратником Ф. Супо А. Бретон расходился во мнениях. Уже в первом совместном сборнике «Магнитные поля» оба нарушали декларируемую произвольность: Ф. Супо придумывал для своих текстов заглавия, А. Бретон же многократно правил якобы автоматические стихотворения. Автоматическое письмо, вопреки декларациям, таким образом, не могло стать «способом чистой выразительности» и выразить «реальное функционирование мысли», но носило имитационный характер.

Для практики сюрреалистской литературы использование сновидческих образов и автоматического письма оказалось актуальным в той же мере, что и для живописи. Выстроенная при помощи перечисленных техник иллюзия должна была стать моделью внутреннего мира, галлюцинаторным образом, показывающим взаимопереходы всего во все.

Более того, «продукт» автоматического письма становился своего рода отчетом о персональном опыте переживания особого состояния сознания. Это состояние близко не только сну. А. Бретон указывает на родство автоматического письма с употреблением наркотиков:

«Тем, кто пристрастился к сюрреализму, последний не позволяет оставить его, когда вздумается. Есть веские основания полагать, что он воздействует на сознание подобно наркотикам; подобно наркотикам, он формирует в человеке некую устойчивую потребность и может спровоцировать его на ужасные вспышки» [Бретон 1986, с. 64]. Другие сходные состояние — транс, в который входят медиумы, ощущение, «испытываемое тонущим человеком» (состояние измененного сознания, переживаемое человеком, некомфортно, это состояние неустроенности, неприкаянности, но это наиболее плодотворное состояние), оккультные практики. Включение автоматического письма в ряд других измененных состояний сознания позволяет легитимизировать произвольность и деспотичность сюрреалистского образа, независимого (по А. Бретону) от сознания.

Сила образа зависит, следовательно, не от сознательного установлений аналогий, а, напротив, от случайности столкновения двух реальностей, от «разности потенциалов» (название первого сюрреалистического сборника — «Магнитные поля» — продолжает эту аналогию) соотносимых реальностей. Образ тем более ценен, чем более случаен, противоречивость образа должна «привести в замешательство» разум, низвести его до уровня «регистрирующего аппарата».

Таким образом, в творческой концепции сюрреалистов сновидческие образы и автоматическое письмо как состояния измененного сознания — источники творческой активности. Практика автоматического письма — «ключ» к реальности сна, попытка объединить реальность сновидения и реальность бодрствования в абсолютную сюрреальность. Творческий акт заменяется актом «регистрации», а значит, становится общедоступным, тяготеет к тотальности: автоматическое письмо, по А. Бретону, представляет собой поток произвольных, не предполагающих участия разума ассоциаций, имеющих галлюцинозную природу.

Тяготение сюрреализма к графическому способу выражения объясняется не только желанием избежать ассоциаций с дадаистским автоматизмом, ориентированным на спонтанное произнесение текстов, но и возможностью более или менее симультанного восприятия небольших текстов или рисунков: восприятие в таком случае опережает осмысление.

Образы автоматического письма тем совершеннее, чем они произвольнее. Образы, принадлежащие одновременно двум разным реальностям, выполняют работу по объединению этих реальностей в сюрреальность. Они продемонстрируют работу бессознательного и низводят разум до уровня «регистрирующего аппарата».

Для Б. Поплавского, органично вписанного как в традицию русской, так и в традицию французской литературы XX века, сфера онейрического также предмет пристального внимания. Как и для А. Бретона, для Б. Поплавского творчество прочно связано с измененными или переходными состояниями сознания — медитацией, наркотическим опьянением, автоматическим письмом (дневники Б. Поплавского позволяют предполагать, что писатель был не чужд и разнообразным оккультным техникам — и одновременно посвящал долгие часы молитве) и др. С сюрреализмом Б. Поплавский, был знаком и как с поэтической, и как с живописной практикой.

Прежде всего нужно отметить, что поэта привлекает такая особенность сна, как пограничность, в первую очередь пограничность между жизнью и смертью. Сон чреват смертью, но одновременно сон — единственная для лирического героя возможность прикоснуться к «истинному миру» — миру творчества. Здесь Поплавский расходится с сюрреалистами, для которых оппозиция «жизнь-смерть» находится на периферии внимания. С другой стороны, обращение ко сну как способу прикоснуться к идеальному миру Б. Поплавского и сюрреалистов объединяет.

В соответствии с логикой повседневности, жизнь — длительность, имеющая четко обозначенные начало и конец, и в эту длительность включены отрезки сна: «сон прерывается и возрождается в виде совсем иного сна» [Бандуровский 2008, с. 297]. В стихах Б. Поплавского происходит некоторая инверсия: длительность для поэта — это сон, причем границы сна принципиально размыты. Б. Поплавский стремится зафиксировать процесс перехода от яви к сну и наоборот. А. Бретон также высказывал гипотезу о том, что сон — это длительность, которую память воспроизводит дискретно, впрочем, границы сна теоретика сюрреализма интересовали мало. Общим для Б. Поплавского и сюрреалистов здесь будет только интерес к измененным состояниям сознания. Если в фокусе внимания А. Бретона находится, в первую очередь, автоматизм, то Б. Поплавскому интересны пробуждение и засыпание — промежуточные состояния сна, который и сам пограничен.

Пробуждение обычно маркируется появлением розового цвета: «розовеет закат» [Поплавский 1999, с. 67], «Ты спишь, душа, готовая проснуться,/Твой мерно дышит розовый живот» [Поплавский 1999, с. 182] и т.д. Пробуждение в телесном мире («Души из рая назад возвращались в тела») происходит одновременно с засыпанием-гибелью души в «раю» («Ты отходила в твоём сверхъестественном мире»): «Розовый час проплывал над светающим миром./Души из рая на-

зад возвращались в тела./ Ты отходила в твоём сверхъестественном мире./ Солнце вставало, и гасла свеча у стола» [Поплавский 1999, с. 55]. Зафиксирован миг, когда сосуществуют день и ночь — пороговое состояние перехода из одного мира в другой, когда все действия единомоментно совершаются, но не являются свершившимися (отметим, что в приведенной строфе используются глаголы исключительно несовершенного вида). Именно в процессе пробуждения напряжение сосуществующих взаимоисключающих возможностей оказывается сильнее всего.

Засыпание чаще всего обозначено повторами императивов с семантикой умирания-засыпания. Об этом мы расскажем подробнее в связи с той стратегией чтения, которую Б. Поплавский предлагает читателю.

Пограничные состояния сна, пробуждения и засыпания — это те состояния, в которых лирический герой-медиатор может прикоснуться к «истинному миру» — миру музыки (или пения, танца, письма, поэзии): «Ты устал, отдохни./ Прочитай сновидений страницу...» [Поплавский 1999, с. 132].

Музыка — один из излюбленных мотивов лирики Б. Поплавского (сюрреалисты же избегали музыки — наиболее туманного, неясного из искусств). Музыка — это начало, связанное с жизнью души, сердца. Цитата из ст. «Напрасная музыка»: «Музыка тихо вздыхает без дела,/ Сердце не в силах забыть свою грусть».

Лирический герой Б. Поплавского выступает в роли медиатора — посредника между обыденным миром и миром сновидения — в бретоновском изводе сюрреализма автору отводится роль «регистрирующего аппарата», а значит, говорить о лирическом герое не приходится. Справедливости ради отметим, что лирический герой Б. Поплавского имеет предельно неопределенные характеристики. Размывание личностного начала героя позволяет читателю, во-первых, сосредоточиться на состоянии лирического героя и, во-вторых, не препятствует отождествлению читателя с лирическим героем.

Коль скоро границы сна расплывчаты, то музыка конечна: исчезновение музыки обозначает гибель души и довление материального мира над «истинным» — идеальным. Показательно здесь небольшое стихотворение «Эпитафия»: «Извержен был, от музыки отвержен / Он хмуро ел различные супы, / Он спал, лицом в холодный мох повержен, / Среди мелких звезд различной красоты».

Человек, «изверженный из музыки», теряет способность видеть «красоту», поэтому его сон более другого похож на смерть (название стихотворения — «Эпитафия»). Он также перестает быть меди-

атором, способным к одновременному восприятию различных пространств, и превращается в функционирующее тело, лишившееся души. Любопытно и то, что указаний на то, что герой видит сны, нет. Спящий обозначен местоимением второго лица «он» с объектным значением. То есть участником диалога и субъектом слова такой герой быть не может.

Еще один способ приближения сна к полюсу смерти — профанация музыки как живого, творческого начала. Из ст. «Близится утро, но все еще ночь»: «И в красном кубе фабрики над лужей /Поет фальшиво дева средь колес /О трудности найти по сердцу мужа /И раннем выпадении волос».

Музыку («пение») — а вместе с ней и героиню дискредитирует фальшивость пения. Фальшивость акцентируется пародийностью соположения песенных тем и совмещения слов «высокого» и «низкого» стиля. Сердце, в одном ряду с выпадающими волосами, перестает восприниматься как вместилище души, и становится всего лишь материальным объектом.

Обращает на себя внимание дисгармоничность, часто алогичность текстов Б. Поплавского. Происходит это потому, что поэтический мир Б. Поплавского условен в двойной степени — в нем одновременно действуют законы поэтического мира и сна — поэтому стихи поэта производят впечатление алогичных. Б. Поплавский здесь действует в русле мировой традиции: тексты о снах опознаются как таковые потому, что содержат в себе известное количество разного рода несоответствий, несостыковок, нарушающих связность текста.

Увеличение индекса условности позволяет поэту игнорировать привычный поэтический язык — это выражается в намеренной бедности лексики, частотности нарушений ритмической структуры стихотворений, избирательности в использовании пунктуационных средств (последнее разрушает спаянность синтагм, одновременно усиливая связи «по вертикали»). Нарушение принятых стандартов — в т.ч. стандартных механизмов, обеспечивающих когезию поэтического текста — создает особый поэтический язык, обладающий большой суггестивной силой.

Особо следует сказать о книге «Автоматические стихи». Сборник датируется 1931 годом и представляет собой ряд стихотворений, написанных при помощи придуманной А. Бретоном техники автоматического письма. Стихи Б. Поплавского значительно отличаются от стихов «Магнитных полей»: синтаксическая оформленность «выдает» многочисленные правки. Особенность сборника — практически полное отсутствие в стихотворениях знаков препинания. Благодаря

этому неясным становится характер связи между синтагмами, связь отдельных образов лишается конкретности, нуждается в творческом «разгадывании». Отсутствие знаков препинания (также характерное для Ф. Супо и А. Бретона), маркирующих границы различных состояний в пределах одного стихотворения, приближает язык стихотворения к нерасчлененным внутреннему языку и языку сновидения. «Достоверность» сновидческого языка Б. Поплавский усиливает еще и тем, что чаще всего его стихотворения представляют собой записанные сновидения. Б. Поплавский, таким образом, следует предложенному сюрреалистами методу, не буквально, а творчески. И если стихотворения сюрреалистов носят имитационный характер, то квазиавтоматические стихотворения Б. Поплавского, имеют вторую степень условности. В таком контексте становится понятным, почему к практике автоматического письма Б. Поплавский обратился в зрелый период своего творчества: квазиавтоматическое письмо стало для него очередным шагом на пути к поиску новых, более совершенных способов изображения состояний измененного сознания (в первую очередь, сна).

Е. Менегальдо выстраивает свою книгу «Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского» [Менегальдо 2007], описывая систему образов поэта. Задача описания и классификации образов лирики Б. Поплавского оказывается выполнимой, поскольку их число ограничено, а значение устойчиво. Такая ограниченность, конечность «поэтического словаря» Б. Поплавского приводит к почти навязчивому повторению в его стихах одних и тех же мотивов, что усиливает суггестивное воздействие отдельных стихотворений «эхом» сборника.

В сборнике «Дирижабль неизвестного направления» один из значимых способов, организующих сборник как единство — названия стихотворений. Обязательное название стихотворений нетипично для Б. Поплавского. В большей части названий обозначены определенные пространства, причем заметна принципиальная разнородность этих пространств («Уход из Ялты», «Авиатор», «Весна в аду», «Комната во дворце Далай-ламы», «Лета», «На восток от Кавказа»). Поскольку в названии сборника присутствует мотив пути, важно понять, какова логика хаотичной, на первый взгляд, смены пространств. Мы полагаем, что логика перемещения — сновидческая. То есть жанр-созерен (Д. Лихачев) сборника — это сон.

Другой сборник Б. Поплавского — «Над солнечную музыку воды», замыкает стихотворение «Мать без края: "быть или не быть"...» [Поплавский 1999, с. 169-170], слова «сон святой» в последних строках которого заставляют читателя ретроспективно воспринимать

цикл как «сон о счастье». Сон здесь опять-таки оказывается жанровым определением.

Окончание сна подразумевает конец творческого акта (и, возможно, бытия субъекта творчества): после пробуждения лирический герой пишет своего рода предсмертную записку («Напишу, что я прощаю Бога»), да и само стихотворение — последнее в цикле.

Итак, Поплавский подводит читателя к тому, что сборники стихотворений должны восприниматься как сны. Наиболее яркая особенность сна — совпадение автора, адресата, персонажей и «сцены». Читатель-адресат, переживающий событие стихотворения-сна, включается в эту структуру, становясь сопричастным процессу сна-творения. В стихотворении «Мать без края: "быть или не быть"…» читатель и лирический герой отождествляются, одновременно прекращая видеть «сны»-стихотворения.

Совпадают лирический герой и читатель и в акте засыпания: его особенность в том, что призывы включиться в сон (частотные в стихах Б. Поплавского императивы семантикой засыпания: («усни», «спи», «отдохни» и т.п.) всегда имеют несколько адресатов — и в том числе читателя. Стремление «захватить» читателя — об этом писала И. Каспэ [Каспэ 2001] — результат особой ситуации эмигрантского круга, где писатели существовали в «безвоздушном пространстве» — без читателей. Этот факт объясняет агрессивность стратегии Б.Поплавского — стратегии тотального совпадения автора, лирического героя и адресата как сновидцев. Нестандартность прагматики текста, отменяющего конвенциональных, стандартных автора, лирического героя и адресата позволяет считать лирику Б. Поплавского к авангардной. Сон — не только ключевой мотив лирики Б. Поплавского, но и одновременно задаваемая автором модель восприятия стихов.

Таким образом, лирика Б. Поплавского во многих значимых моментах (интерес ко сну и пограничным состояниям сознания, отмена традиционного соотношения автора, читателя и лирического героя, стремление к усилению суггестивного воздействия стихотворений) обнаруживает свою близость сюрреализму. Однако концепция Б. Поплавского оказывается сложнее как теоретической модели, заданной А. Бретоном в «Манифесте», так и практики автоматического письма А. Бретона и Ф. Супо. В целом, концепцию Б. Поплавского нельзя свести к сюрреалистской, хотя теория и практика этого литературного направления оказали влияние на оформление поэтики Б. Поплавского.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Бандуровский 2008 — Бандуровский К.В. Сновидение и реальность, рассказанные языком литературы и кинематографа // Труды РАШ. — Вып. 5. — М., 2008. С. 291-298.

Бретон 1986 — Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л. Г Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 40-72.

Бретон 1994 — Бретон А., Супо Ф. Магнитные поля // Антология французского сюрреализма. 20-е гг. М., 1994. С. 12-60.

Каспэ 2001 — Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. №47 [Электронный ресурс]. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/kaspe.html>.

Менегальдо 2007 — Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетейя, 2007.

Нагорная 2003 — Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. Учебное пособие к спецкурсу. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003.

Поплавский 1999 — Поплавский Б. Сочинения /Общ. ред. и комм. С.А. Ивановой. СПб: «Летний сад», Журнал «Нева», 1999.

Турчин 1993 — Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.