

УДК 82–1(17.82.10)

**Р. Компарелли**

*Томск, Россия*

## **ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ Б. ПОПЛАВСКОГО. ИТАЛЬЯНСКИЙ КОНТЕКСТ**

Выявляется визуальный код поэзии Б. Поплавского. Исследуются лирические сюжеты, обнаруживающие типологические аналогии с визуальными текстами итальянских художников.

*Ключевые слова:* Борис Поплавский, визуальный код, лирический сюжет, итальянская живопись.

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 коллективные монографии [1], материалы конференций и симпозиумов [2]. Среди наиболее авторитетных источников следует назвать также работу М. Рубинс [3]. Новосибирский исследователь Ю. Шатин отмечает продуктивную для нас идею распространения экфрасиса в его сращенности с диегесисом не только на эпические, но и на лирические произведения [4, с. 219].

Художественный мир Бориса Поплавского, в том числе в аспекте выявления связей между его произведениями различной жанровой природы и визуальными текстами, исследуется российскими и зарубежными учёными. Об этом писали А. Olcott [5], А. Чагин [6], Р. Гольдт [7], Е. Менегальдо [8], М. Calusio [9], Д. Токарев [10]. Можно согласиться с позицией Р. Гольдта, который на примере стихотворения «Homage a Pablo Picasso» [7, с. 197–198] относит текст Б. Поплавского к одному из четырёх типов экфрасиса, предлагаемых Эндрю Бэкером («Artifex and Ars»): «В центре оказывается художник и его отношение к произведению искусства, а также отношение к материалу и референту. В результате стихи непонятны, если не знакомы с соответствующими картинами» [11, р. 43]. По мнению Р. Гольдта, данное стихотворение является примером «слияния русской эмигра-

*Компарелли Роза* – преподаватель итальянского языка на Международном факультете управления Томского государственного университета, аспирантка кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета (ул. К. Ильмера, 10/3, Томск, 634057; rosa.comparelli@gmail.com; +7 906 199 74 38)

Сюжетология и сюжетология. 2013. № 2. С. 42–47  
© Р. Компарелли, 2013

ции с европейской культурой. Это стихотворение составляет не конкретную картину Пикассо а совокупность его художественных приемов» [7, с. 118].

В ряду современных Поплавскому художников, с которыми поэт был знаком, оказался, например, М. Шагал, и ориентация на шагаловские образы становится основой многих лирических сюжетов, о чём также пишут Р. Гольдт [7], Е. Менегальдо [8], Д. В. Токарев [10].

Период творческой активности поэта в Париже пришёлся на второе и третье десятилетия XX в. Изобразительное искусство в жизни Б. Поплавского занимало значительное место, известно, что он хотел стать художником, учился и прилагал немало усилий, чтобы постичь мир живописи. Это не могло не отразиться в его словесной художественной практике. Аллюзии на произведения визуальных искусств в его поэзии бывают разного типа. Общим местом работ о художественном мире Поплавского стало цитирование фрагмента романа «Аполлон Безобразов»: «...Безобразов показал... свою картинную галерею, или длинную комнату, в которой не было ни одной картины и только на задней стене... висели прикреплённые кнопки репродукции трёх луврских картин Леонардо да Винчи, Клода Лоррена и Гюстава Моро, двух рисунков Пикассо и одного пейзажа де Кирико...» [12, т. 1, с. 157].

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

Р. Гольдт утверждает: «Авангард начала века стремится стереть и преодолеть границы между различными видами искусств. <...> Эпоха порождает поколение колеблющихся между литературой и живописью или музыкой» [7, с. 111]. Исследователь говорит об эпохе начала XX в. Однако ещё в конце XIX в. Дж. Сегантини (1858–1899), художник итальянского дивизионизма, эстетика которого представляла собой способ письма отдельными мазками чистых спектральных цветов [13, с. 749]), в статье «Так думаю и чувствую живопись» (1891) писал о единстве трёх видов искусства: «*Литература, музыка, живопись... создают троичу духа*» [14, с. 55].

В дневниках, письмах, других источниках в ряду очевидных живописных ориентиров Поплавского нет упоминания Дж. Сегантини. Однако, как нам представляется, правомерно усмотреть определённые аналогии между некоторыми лирическими фрагментами Поплавского и картиной из «Альпийского триптиха» (1894–1899), состоящего из полотен «Природа», «Жизнь», «Смерть». Готовясь к парижской экспозиции 1900 г., Сегантини был намерен показать три картины, воспроизводящие его любимые альпийские пейзажи. На его полотнах – простая жизнь альпийских деревень в природном пространстве в различные времена года, в разные моменты дня, при различном состоянии атмосферы. В первых двух частях триптиха «весенний альпийский вид символизирует пробуждение природы и человека, а в третьей изображении зимнего пейзажа – заключительный аккорд жизненного цикла» [15]. На картине «Смерть» изображен чистый белый снежный покров, в правой нижней части пространства изображены люди, объединяемые ситуацией смерти и предстоящего пути на кладбище; одни выносят из дома гроб, другие ожидают около дома. 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, а также оформляют динамику неумолимого движения к смерти, к концу природного и человеческого цикла. Лирические сюжеты стихотворений разных лет, входящие в разные сборники или не вошедшие в книги, обнаруживают колебания внутренних интенций лирического героя. В текстах 1920-х гг. лирический герой созерцает зимний мир в его завершенности и благодати, как в стихотворении «Перечисляю буквы я до ша» (1924): «*Земля светла под снегом и тверда / Случайных ран давно закрыты зевы*» [12, т. 1, с. 435]. Отсюда в стихотворении «В венке из воска» (1924) ощущение приближения смерти рождается как внутренний императив, обусловленный природным законом: «*А вот и снег. Умри*» [12, т. 1, с. 56]. Лирическому герою трудно признать неизбежность смерти, но он наделен божественным знанием о грядущем воскресении, как в стихотворении «Бескорыстье» (1934): «*И никто не слышит, кроме Бога, / Как грядущий день в снегах поёт*» [12, т. 1, с. 253]. Но в лирических сюжетах 1930-х гг. корреляция снега и смерти, внутреннее состояние лирического героя всё же меняются. В стихотворении «Люди несут огонь» (год не определен) созерцание земли под снегом: «*Страшно смотреть из окон: / Спит под снегом земля неживая*» [12, т. 1, с. 278] – завершается картиной «ледяного ада», сопряжением внешней мертвенности и внутреннего холода: «*...только холод и страх*» [12, т. 1, с. 279]. Душа лирического героя балансирует между готовностью примирения с общим исходом и естественным для живого существа страхом перед угрозой исчезновения, как, например, в стихотворении «Сумеречный месяц, сумеречный день» (1931): «*В сердце всякой жизни скрытый страх живет / Ветви неподвижны. Небо снега ждет*» [12, т. 1, с. 253]. Таким образом, 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.

Диалог лирических тем и образов поэзии Поплавского и визуальных текстов реализуется в связи с одной из принципиальных для мировоззрения и эстетики поэта темы, связанной с его «романом с Богом». Как говорится в романе «Аполлон Безобразов», «Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумертвою шляпой на голове?» [12, т. 2, с. 11].

Вопрос о соотношении божественной и человеческой природы Иисуса Христа является основой многих богословских и эстетических построений. Эта проблема отразилась в работах итальянских художников. Уже в XIII в. в Италии нашла выражение натуралистическая концепция распятого Христа, «она была создана под влиянием проповедей Св. Франциска Ассизского. Согласно этой концепции, Христос уже не был безучастен к физическим страданиям»<sup>1</sup>. 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 Христа. Однако облик окружающих его персонажей подчинён идее предельно реалистического воссоздания Христа. В левом нижнем углу изображены три фигуры. Его оплакивает Богородица, она изображена морщинистой старухой, вытирающей слезы платком; плачущее лицо Иоанна исказилось болью, и, в тени, на заднем плане, видна женская фигура, возможно, это Мария Магдалина. Как

<sup>1</sup> Майкапар А. Новозаветные сюжеты в живописи. Распятие Христа. URL: <http://maykapar.ru/nz/nz13.shtml> (дата обращения: 02.05.2013).

пишет итальянский искусствовед, «в свое время изображение Христа с выставленными на передний план стопами могли считать богохульством. Положение Христа усиливает ощущение реализма изображения настолько, что он кажется не канонической фигурой, а реальным мужчиной в плоти, как будто Мантенья хотел выразить, насколько Христос желал разделить человеческое состояние до конца и испытать на себе все страдания до самой смерти» [16, с. 2].

В стихотворениях Б. Поплавского можно обнаружить поразительное сходство с картиной А. Мантенья в создании образа Христа, который претерпевает в нескольких лирических сюжетах постоянные метаморфозы: от сохранения деталей канонического облика и атрибутов, сопровождающих различные эпизоды его земного пути, – к постоянным нарушениям канонического контекста. Разделяя суждение современного исследователя о том, что Христос Поплавского, «движимый бесконечной жалостью, воссоединился с человеком, чтобы страдать с ним, для него! – и его спасти. Христос – защитник угнетенных, и по сей день Он с нами, разделяя участь наиболее несчастных» [8], мы отнесли бы его как раз к словесной репрезентации Христа на полотне А. Мантенья. В стихотворении «Дали спали. Без сандалий...» (1934) «Христос купался ночью / В море, полном рыбаков» [12, т. 1, с. 283]; сходная поэтическая логика – в стихотворении «Соколы тихо летят...» (год не определен): «Там Христос нам махает рукой и уходит / В темную рябь над рекой» [12, т. 1, с. 382]. В этих текстах лирическая версия Христа сохраняет связь с библейским контекстом (небо, море, река, рыбаки). А в более раннем стихотворении «Римское утро» (1928) «Христос на аэроплане вдаль летит, <...> Христос, постлав газеты лист вчерашний, / Спит в воздухе с звездой в волосах» [12, т. 1, с. 191] Христос пребывает как будто в надземном пространстве, однако оно демонстративно прозаизируется, и Христос обречён стать нищим обитателем урбанистической цивилизации, как и в стихотворении «Ещё никто не знает» (год не определен), где «Христос в ботинках едет в трамвае» [12, т. 1, с. 316]. Наконец, есть несколько текстов, в которых лирический герой обращается к Христу, как в стихотворении «На желтом небе аккуратной тушью...» (год не определен): «Не верю я себе, Тебе, но знаю, / Но вижу, как неправы я и Ты» [12, т. 1, с. 282]. Антиномия веры – безверия растворяется в общности судьбы человека и Бога. Эта идея закрепляется в стихотворении «Тень Гамлета. Прохожий без пальто» (1931) своеобразным «одомашниванием» Христа, совместным с лирическим героем бытовым сосуществованием: «Я ем Твой хлеб, Ты пьешь мой чай в углу / В печи поет огонь» [12, т. 1, с. 286]. Ракурс изображения фигуры Христа на полотне А. Мантенья позволяет предположить, что таким его мог бы увидеть человек, присутствовавший на погребении и находившийся 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 в. своего рода закреплённым в культуре визуальным аргументом в его поисках «своего» Христа. По выражению Н. Бердяева, «он ищет Иисуса униженного, слабого. <...> Ему близко уничижение Христа» [17, с. 153].

Среди художников, чьи работы можно «узнать» в стихах Поплавского, – Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Имя Микеланджело, его скульптура «Давид» встречаются в дневниках Б. Поплавского и в его романе «Аполлон Безобразов». В русле наших размышлений оказывается важной фреска Микеланджело «Страшный Суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане. Центром композиции является фигура Иисуса Христа, почти полностью обнажённого; «лицо Христа непроницаемо, в карающий жест его руки вложено столь-

ко силы и мощи, что он истолковывается только как жест возмездия» [18, с. 66–67]; «правая рука Христа поднята в благословляющем жесте, левая же опущена в знак приговора грешным. Верх фрески с двух сторон под арками свода занят равными по размеру изображениями. Это – орудия пыток Христа: слева крест, на котором он был распят, справа – колонна, возле которой его бичевали» [19, с. 156–157]. В правой нижней части расположен ад, куда Он отправляет кричащих, отчаявшихся грешников.

У Б. Поплавского есть стихотворения, где Христос предстаёт в одной из своих канонических ипостасей – как судья человеческих судеб. В стихотворении «Я видел сон, в огне взошла заря» (1930–1934) оформляется устойчивый в поэтическом мире Поплавского онейрический сюжет, протяжённость которого воссоздаёт движение времени («А время тихо проходило вдалеке...»); фиксируются начало дня («Я видел сон. В огне взошла заря») и конец («Всё было тихо, солнце заходило») [12, т. 1, с. 277–278]. Фрагменты повседневной жизни исполнены латентного ожидания некоего состояния мира, похожего на Страшный суд. В пятой строфе как будто сбываются тревожные подсознательные предчувствия лирического героя, и тогда между утренней зарёй и закатом свершается Страшный суд. Гипотетическая соотносимость лирического сюжета с фреской возможна по таким основаниям, как обнажённая фигура Христа, его указующий вниз перст, динамическая пластика грешников: «А дальше в странном небе бледно-синем / Стоял раздетый человек с крестом, / Его закаты в небо возносили, / Но он всё вниз указывал перстом, / Где черти, подбоченившись, стояли / И даже ручкой делали во след, / Из ада тихо грешники кричали...». Последняя строфа: «Всё было тихо, солнце заходило, / Хотелось всё запомнить, не дыша. / У воинов внизу в глазах рябило, / И пробужденье чужла душа» [12, т. 1, с. 278] – рождает тему проницаемости границы между сном и явью и обнаруживает двойственное состояние лирического героя: он вбирает в себя картину Страшного суда, как бы проецируя на себя участь грешников, но пока для него остаётся возможным вернуться в жизнь наяву.

Таким образом, в ряду многочисленных аналогий лирических стихотворений Б. Поплавского с различными визуальными текстами обнаруживаются отдельные варианты сопоставления с работами итальянских мастеров разных эпох. Подобный диалог позволяет уточнить семантику таких лирических тем и мотивов поэзии Поплавского, как мотив смерти, поиск присутствия Христа в современном мире, тема судьбы человека на пересечении повседневности и рефлексий о трагическом состоянии мира.

### Список литературы

1. Литература и визуальность. *Studia Russika XXI*. Budapest, 2004.
2. Экфрасис в русской литературе: Тр. Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
3. Рубинс М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 358 с.
4. Шатин Ю. Ожившие картины: экфрасис и диегесис // Критика и семиотика. 2007. Вып. 7.
5. Olcott A. Poplavsky: The Heir Presumptive of Montparnasse // *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972* / Eds. S. Karlinsky, A. Appel Jr. Berkeley: University of California Press, 1973. 473 p.
6. Чагин А. И. Орфей русского Монпарнаса. О поэзии Бориса Поплавского // *Российский литературоведческий журнал*. 1996. № 8. С. 169–194.

7. Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Тр. Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 111–122.
8. Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или Роман с живописью // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. М., 2005. С. 148–160.
9. Calusio M. Il paradiso degli amici. Per un'analisi della poetica di Boris Poplavskij. Milano: EDUCatt, 2009. 190 p.
10. Токарев Д. Между Индией и Гегелем. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 352 с.
11. Becker A. The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1995. 193 p.
12. Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. М.: Книжница-Русский путь-согласие, 2009.
13. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. М.: Изд-во «Лита», 2000. Т. 2.
14. Segantini G. Così penso e sento la pittura // Cronaca d'arte. Milano, 1891. № 7. 1 febbraio.
15. Федотова Е. Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия: В 3 т. М.: Белый город, 2006.
16. Il Compianto sul Cristo morto di Mantegna: il fascino straordinario della carnalità di Dio // Notizie da Atlantide. 2007. № 13, 3 febbraio.
17. Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: Logos, 1993. 184 с.
18. Ионина Н. А. Сто великих картин. М.: Вече, 2000. 510 с.
19. Губер А. Микеланджело 1475–1564. М.: Искусство, 1953. 198 с.

**R. Comparelli**

*Tomsk, Russia*

**POETICS OF VISUAL CODE IN B. POPLAVSKY'S POETRY.  
ITALIAN CONTEXT**

The article deals with the detection of visual code in B. Poplavsky's poetry. We examine lyrical plots revealing typological analogy with visual text in the art of Italian painters.

*Keywords:* B. Poplavsky, visual code, lyrical plot, Italian painting.

*Comparelli Rosa* – teacher of Italian language at the International faculty of management, TSU, PhD student at the department of History of Russian literature of the XX century (10/3 K. Ilmera Str., Tomsk 634057; rosa.comparelli@gmail.com; +7 906 199 74 38)