

## Миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» (об одном сравнении в стихотворении Бориса Поплавского «Дождь»)

Кочеткова Ольга Сергеевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия

Тема поэта и поэзии в творчестве представителей «парижской ноты» является мало разработанной. Между тем, зачастую имплицитно присутствуя в произведениях молодых «монпарнасцев», она определяет их эстетические позиции и ориентиры. Наиболее яркое воплощение данная тема находит в мифе об Орфее, к которому на протяжении всего творческого пути неоднократно обращается Борис Поплавский.

В настоящем исследовании предпринимается попытка реконструировать миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» и, в частности, в произведениях Б. Поплавского. Поводом для размышления послужила строка Поплавского из стихотворения «Дождь» (сб. «Флаги»), в которой поэт впервые упоминает имя мифологического певца. Приведем 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» [Поплавский 1999: 35]. Сравнение, заявленное в последнем процитированном стихе, апеллирует к вечному образу, вошедшему в мировую литературу благодаря Овидию Назону, который в 10 и 11 книгах «Метаморфоз» излагает историю любви и смерти Орфея и Эвридики.

Образ граммофона у Поплавского имеет символическое значение. Граммофон, «музыкальная машина», издающая «автоматические звуки» [Поплавский 2000: 159], становится медиумом, фиксирующим *безумное*, отчужденное от сознания живого певца творчество стихийной, иррациональной природы. Образ Орфея-граммофона соотносится с особой пространственной сферой. В стихотворении «Дождь» выделяются три композиционные части, связанные соответственно с внешним *парижским* повседневным миром «сонливого люда»; с *промежуточной* сферой, окружающей лирического героя и его товарищей («мы» в «глубине трактира»); и с пространством, «у входа» в которое они находятся (мир кинематографа, воспроизводящего в русском Париже «зашифрованный рассказ» [Нусинова: 107] о судьбе эмигрантов за пределами *России*). Все части стихотворения создают единый образ деформированной реальности, в которой царствуют неживые предметы. Действительность лирического героя и его круга (чит. поколения) имеет инфернальный характер. Так, в стихотворениях «Paysage d'enfer», «Черный заяц» и др. красивый медный граммофон «поет привет» утопленникам. Неслучайно тексты, где упоминается этот образ, часто озаглавлены по-французски. Мир Орфея-граммофона – призрачная жизнь русского Монпарнаса. В ней предметы властвуют над людьми. В обоих романах Поплавского образ граммофона связывается с мотивом «эротической неудачи» [Поплавский 2000: 65]. В «Аполлоне Безобразов» граммофон олицетворяется и становится «центральной явлением» [Там же: 65]. Однако он шумит на балу в одиночестве. Воздействуя на людей, он вызывает «дионисийское нетерпение» [Там же: 60], отравляет организмы, заставляет забыть в «танцевально-телесном братстве» [Там же: 61]. Граммофон становится Дионисом, поющим о рождении трагедии из духа музыки. 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...» [Там же: 72].

Для того, чтобы вывести Россию-Эвридику из загробного мира, нужно, с одной стороны, забыть о ее существовании за спиной (в прошлом), 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...» [Поплавский 1999: 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. Поклонник Ницше опирается на историю кающегося рыцаря, пытавшегося отвернуться от языческой Венеры ради вспомнившейся родины и неотделимой от ее образа, идущей за именем Девы Марии (ср.: обращение к Марии в тексте Поплавского) Елизаветы, бывшей некогда его возлюбленной. Вагнер воспроизводит также легенду о состязании певцов, на котором основными соперниками за сердце дамы стали *страстный* Тангейзер и воспеваящий *возвышенное* чувство Вольфрам Эшенбах. Героям Овидия и Вагнера не удастся вернуть возлюбленную. Миф Поплавского остается незавершенным. В образе его Орфея наряду с «граммофонной» есть иная, аполлоническая, сторона – «снежный Орфей», голос которого доносится до «феи», ступающей в своих *золотых* лучах на «границу снега» [Там же: 240]; или «ночной Орфей, спаситель сна» [Там же: 203], являющийся в ипостаси «нездешнего рыцаря на коне», волшебника Мерлена.

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.

#### Литература

- Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... М., 2003.  
Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3 т. М., 2000. Т. 2.  
Поплавский Б.Ю. Сочинения. СПб., 1999.