

Г.М. МАМАТОВ

*(Новосибирский государственный педагогический университет,  
Новосибирск, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Поплавский Б. Ю.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

## **СИМВОЛИКА СОЛОВЬЯ И РОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Ю. ПОПЛАВСКОГО**

**Аннотация:** В данной статье исследуется символика соловья и розы в лирике Б.Ю. Поплавского. Работа посвящена изучению функционирования и трансформации одного из древнейших сюжетов мирового искусства в его философии и творчестве. Особое внимание уделяется влиянию символизма, в частности, А.А. Блока на мировоззрение и эстетические принципы Поплавского, (ранние произведения, «Итальянские стихи» и поэма «Соловьиный сад»). Исследована пространственно-временная структура рассматриваемых стихотворений, в частности, локусов парка/сада/леса и такие временные понятия, как весна, ночь, вечер, заря, в ходе чего обуславливается взаимосвязь хронотопа с указанной символикой в лирике Поплавского. Выявлено особое значение такого понятия как «дух музыки» в философии представителя «русского Монпарнаса», определяющее специфику его эстетики и поэтики.

**Ключевые слова:** литературные сюжеты, литературные символы, литературные мотивы, русская поэзия, литература русского зарубежья.

Символика соловья и розы восходит к древнему сюжету, являющемуся одним из хрестоматийных в мировой литературе. Он возник в персидской мифологии: «Когда соловей увидел эту новую чудную царицу цветов <белую розу>, то был так пленен ее прелестью, что в восторге прижал ее к своей груди. Но острые шипы, как кинжалы, вонзились ему в сердце, и теплая алая кровь, брызнув из любящей груди несчастного, оросила нежные лепестки дивного цветка. Вот почему, говорит персидское сказание, многие наружные лепестки розы и до сих пор сохраняют свой розоватый оттенок» [Золотницкий 1913: 14]. Зародившийся в восточных мифах, этот сюжет начинает развиваться в средневековой литературе и становится одним из наиболее частотных в творчестве многих поэтов. Именно в эту эпоху он обретает свои константные коннотации, сохраняющиеся на

протяжении всего последующего развития искусства: его центральным мотивом становится любовь между соловьём и розой. Влюблённая птица прилетает к розе и поёт ей серенады (трели, романсы), роза либо равнодушна к соловью, что олицетворяет неудачную, безответную любовь, либо она внемлет его пению, что символизирует великую силу любви и поэзии. Типичным топосом в данном случае является сад или его варианты (лес, роща), что является реминисценцией Эдема, а встреча влюблённых чаще всего происходит весенней ночью.

Следует заметить, что в романтизме сюжет о соловье и розе обретает «новую жизнь». Романтики используют эти символы настолько часто, что роза и соловей становятся художественными клише. А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» напишет: *«Там соловей, весны любовник, / Всю ночь поёт; цветёт шиповник»*, иронизируя над сложившейся традицией в романтической лирике. Но следует указать, что, наряду с функционированием целостного сюжета, существует и ряд мотивов и символов, которые развиваются в мировой культуре отдельно, обретая самостоятельные значения:

1. Роза: 1) символ Прекрасной Дамы, вечной женственности и Софии 2) Один из образов Богородицы, Христа и креста в католицизме и религиозных сектах (розенкрейцерство), 3) символ женской красоты [см. Веселовский 1939; Золотницкий 1913].

2. Соловей: «метафора как поэтов, так и певцов. Песня соловья часто связывалась как с радостью, так и с болью <...>. Обычно песня соловья считается хорошим предзнаменованием; разные народы по-разному определяют причину виртуозного пения – любовь, потеря любимой, тоска о рае или, в Японии, пророчества святых духов» [Трессидер 1999: 351-352].

Целостный сюжет в позднейшем развитии может сохранять свои формальные черты, однако классическая любовная связь между соловьём и розой уже исчезает.

Данная традиция преломляется в лирике символистов. В своей ранней поэзии А.А. Блок пересматривает исследуемые образы в стихотворении «Роза и соловей» (1898). Заметим, что это единственное произведение, где Блок использует данный сюжет в его каноническом варианте. Однако поэт его преобразует, очевидно, под влиянием декадентов. Это, в первую очередь, касается образа соловья. Влюблённая роза, желающая услышать его пение, не может дожидаться «возлюбленного» и погибает от своей страсти. Соловей, пролетающий над ней, не испытывает никакого чувства и улетает к другим цветам. Таким образом, возникает нетипичный для русской поэзии конца XIX

века образ соловья-смерти, легкомысленного и ветреного любовника, убивающего влюблённую розу своим равнодушием и эгоизмом: *«Лились неясные грустные звуки, / Розы ли стоны, ручья ли журчанье? / Кто это знает? Исполнена муки, / Роза увяла в своем ожиданьи... / Утро роскошно проснулось над лугом, / Милый явился на страстные звуки... / Бедная, нежная сердцем подруга / К небу простерла колючие руки... / Тихо сказала: «Прости», угасая... / Свистнул в ответ соловей беспощадный; / Куст одинокий крылом задевая, / Дальше умчался, поклонников жадный...»*. В своём дальнейшем творчестве Блок переосмысливает и образность розы, которая в «Итальянских стихах» становится символом смерти: «Равенна» (1909): *«Далёко отступило море, / И розы оцелили вал, / Чтоб спящий в гробе Теодорих / О бурях жизни не мечтал»*, в стихотворении «Умри, Флоренция, Иуда» (1909) розы обретают уже «трупный» запах: *«Гнусавой мессы стон протяжный, / И трупный запах роз в церквах – / Весь груз тоски многоэтажный – / Сгинь в очистительных веках»*. В данном цикле происходит уход от архетипичного для раннего Блока идеала Прекрасной Дамы, которая умирает в одном из последних стихотворений цикла «Успение» (1909), поэтому образ розы, часто появляющийся во многих произведениях Блока, посвящённых Прекрасной Даме, здесь обретает трагическое значение.

Совершенно иной смысл обретает исследуемая символика в его поэме «Соловьиный сад» (1914-1915). В этом произведении Блок переосмысливает идеалы своего раннего творчества. В этой поэме реконструируется сюжет о Прекрасной Даме. В статье А.В. Лаврова «“Соловьиный сад” А. Блока. Литературные реминисценции и параллели» исследуются интертекстуальные связи поэмы. Лавров рассматривает топос сада как: «...пространство ирреальное, близкое к Раю. В нём воплощаются идеи лирики раннего Блока, близкого к младосимволистам и декадентам; в саду возможно существование теургических идеалов: «Тем самым, мир “сада” (гл II, 4) соотносится для Блока со сферой теургических идеалов собственного раннего творчества и других младших символистов, воспитанных на Вл. Соловьёве» [Лавров 2000: 248]. Эта поэма имеет серьёзное значение для изучения творчества Поплавского, так как «Соловьиный сад» в его философских записях и в лирике становится одним из важнейших понятий [Поплавский 2008].

Данная проблема относится к вопросу о «символистской» направленности в творчестве Поплавского. Известно, насколько сильное воздействие оказали представители данного направления на поэта. Уже Г.В. Адамович отметил, что поэзия Поплавского связана с творчеством Блока: «У Поплавского есть глубокое родство с Блоком –

родство, прорывающееся сквозь чуждые Блоку приемы, сквозь другие влияния, уклонения, подражания и привязанности» [Адамович 2002: 412]. В современном литературоведении этот вопрос уже изучался исследователями. Д.В. Токарев в своей монографии «Между Индией и Гегелем» указывает, что в ходе творческой эволюции Поплавского, его «поэтический язык», прежде всего, сформировался под влиянием русских и французских символистов: «<...> хотя его поэтика остается в некоторых своих аспектах созвучной футуристической и сюрреалистической поэтике, Поплавский ориентируется прежде всего на тех, кто подготовил революцию поэтического языка, – на Бодлера, Рембо, Лотреамона, Малларме, а из русских символистов – на Блока и Белого» [Токарев 2011: 61-62]. В ряде других работ, посвящённых как и мотивно-образной структуре стихов Поплавского (Е. Менегальдо, Р. Компарелли), так и его экспериментам в области стиховедения [Тарановский 2000: 372-403] анализируются черты, сближающие поэзию символистов и Поплавского. Однако многие аспекты данной проблемы имеют лакунарный характер и не изучены в полной мере. Это касается и символики соловья и розы в творчестве Поплавского, которая радикально трансформируется в его философии и поэзии.

Рассмотрим, как Поплавский интерпретирует эти образы в своих дневниковых записях. В его теоретической концепции семантика роз и соловьёв изменяется. Она связана для поэта, в первую очередь, с понятием «духа музыки», которое восходит к философии ницшеанства и Вяч. Иванова. «Дух музыки» для Поплавского – это некое трансцендентное понятие, означающее высшую степень становления поэта и поэзии, которая не может быть достигнута в земной жизни. По сути, восхождение к «духу музыки» возможно в некоем потустороннем пространстве, в котором возрождаются души умерших творцов: «Потому что если жизнь есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней, некая маленькая музыкальная фраза, о которой так много говорил Пруст, для которой существуют только две альтернативы: согласиться с симфонией, то есть согласиться вовремя временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию» [Поплавский Т.3 2009: 26]. При этом «дух музыки», имеет и субстанциональные, земные воплощения в понятиях времени и искусства: «По существу музыка есть как бы открытое море, и демон приглашал его отправиться в открытое море. Но чудовище предпочло остаться на берегу среди верного, знакомого, давно известного. Почему? Потому что оно, кажется нам, было уже в согласии с неким старшим

искусством, видовыми воплощениями которого являются музыка звуков, поэзия, живопись и остальные искусства. И которое мы только приблизительно называем духом музыки» [Поплавский Т.3 2009: 25]. В данном случае нам важно указать, что весна для Поплавского становится синонимичным понятием смерти, а не временем расцвета, творчества и полноты жизненных сил. Поплавский обуславливает это тем, что весна связана с движением и изменениями в природе. Понимание весны как *regretuum mobile*, времени стремительных изменений в жизни и природе, мы видим в лирике символистов, но для них это пора рождения и цветения. (Однако в поэзии И.Ф. Анненского весна также ассоциируется со смертью. В стихотворении «Чёрная весна» (1906) похоронная процессия подчёркивается чёрным цветом ранней весны, противопоставляемым белому цвету тающего снега. Происходят две смерти: «реальная» смерть человека и метафорическая смерть в природе: «О люди! Тяжек жизни след / По рывтинам путей, / Но ничего печальной нет, / Чем встреча двух смертей»). Поплавский видит в этой динамике путь к гибели: «Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размерном движении, очень остро ощущает периоды у перемены скорости, ускорение или замедление ритма движения. Такие, например, времена есть весна в природе, революция в политике. Что острее постигает душа весной: то, что все движется, все меняется, что все изменится, что она наравне со всем остальным изменится и погибнет, вот почему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» [Поплавский Т.3 2009: 26].

Для Поплавского атрибутами весны и смерти становятся образы соловья и розы: «Я читал в одном рыцарском романе, что во время одного восстания в Кастилии арабы сражались в венках из роз, как обреченные на мученическую смерть; и, действительно, кому на земле пристал венок из роз, как не только согласившемуся исчезнуть. Основная тональность этого согласия есть некая сладостно-безнадёжная храбрость, только таким душам и поет весна всеми своими соловьями, ибо она – символ движения, изменения и становления и глубоко мучает и страшит всех, не согласившихся еще с духом музыки, не оправдавших еще богов за свою близкую смерть» [Токарев 2011: 13]. Смерть понимается Поплавским двояко: нечто желанное, благодаря чему душа умирающего восходит к «духу музыки», но и смерть как статичность, невозможность движения и развития, что характерно для земного мира в поэзии Поплавского. Родственным для «духа музыки» становится у Поплавского и понятие «соловьиного сада поэзии»: «Тогда боги

отпускают поэта из мира молчания и боли в священный соловьиный сад поэзии» [Поплавский 2009: 568].

В лирике Поплавского классический сюжет о соловье и розе отсутствует. Но в его стихотворениях эти образы существуют одновременно, что является «отголоском» целостного сюжета, хотя они всегда дистанцированы друг от друга. Таким же «эхом» является воссоздание типичной пространственно-временной структуры, в которой описывается традиционная встреча соловья и розы. Как мы уже отмечали, в записях Поплавского весна становится временем смерти. Это же значение приобретают временные понятия ночи и вечера. В стихотворении «Богиня жизни» (1928) действие происходит вечером. Розы упоминаются здесь в своём типичном переносном смысле, как метафора рассвета:

*Когда горел, дымя, фонарь бумажный  
И соловей в соседнем парке охал.  
Но в розах плыл рассветный холод влажный,  
Оркестры гасли, возвращаясь к Богу, трубя тревогу.*

*Уж начинался новый день вне власти  
Ночной, весенней, неземной метели.  
Был летний праздник полон шумом счастья.  
В лиловом небе дирижабли пели.  
А вдалеке, где замок красных плит,  
Мечтала смерть, курчавый Гераклит.*

Заметим, что соловей в стихотворении «охлает», страдает, его звучание кажется диссонирующим. Нам представляется, что это связано с зарёй, на фоне которой разворачивается действие: «*Кончалась ночь, и голубели горы*». Ночь для Поплавского является разрывом с дневным миром, ибо именно ночью его лирический герой способен отрешиться от земных забот благодаря своему пребыванию в экстатическом состоянии сна или мечты. Рассвет разрушает это слияние с высшими сферами. Этим и объясняется «оханье» соловья, созвучное состоянию лирического героя, не желающего возвращаться на землю. Центральным образом здесь становится смерть, представленная как «*курчавый Гераклит*». Следует отметить, что этот древнегреческий философ упоминается в докладе Поплавского «О согласии погибающего с духом музыки». В нём Гераклит фигурирует как «*тёмный*» философ, обосновавший истину о постоянном движении мира, его вечной жизни.

Любое движение в лирике Поплавского может вести к духовному идеалу, а может означать бесконечное вращение в кругу мертвенной обыденности. Поэтому верно утверждение Д.В. Токарева, что в поэзии Поплавского данные мотивы являются равнозначными, а в стихотворении «Богиня жизни» представлен весь *репертуар* образов, в которых воплощён «дух музыки»: «Богиня смерти – это и богиня жизни, богиня движения и богиня музыки, каждый звук которой, умирая, уступает место следующему» [Токарев 2011: 76]. На наш взгляд, имя Гераклита не случайно упоминается во многих стихотворениях и философских записях поэта. С концепцией этого философа традиционно связывается восприятие времени как нечто текучего и неповторяющегося: «В одну реку нельзя войти дважды». Обратим внимание на синтетический образ «весенней метели». В лирике Поплавского часто соединяются символы зимы и весны, что следует интерпретировать как их потенциальный изоморфизм в художественном мире поэта. Во многих стихотворениях Поплавского в одном пространстве способны совмещаться разные времена года и различное время суток. Это связано ещё и с эстетикой авангарда, когда мир предстаёт в бесконечном потоке «энергийного становления» (термин Р. Дуганова). Это же мы можем увидеть в философских записях Поплавского: «Основная истина о мире есть ощущение его как не чего-то каменного, а чего-то движущегося, становящегося и меняющегося наподобие не статуи или вещи, а разноцветной жидкости, переливающейся и уплывающей» [Поплавский 2009: 26].

Следует объяснить некоторые аспекты, связанные с пространством. Пространство художественного мира Поплавского имеет разветвлённую систему топосов (небеса, подводный мир, город и земля), разделённых на множество локусов (сад, парк, дом, лес), что проанализировано в монографии Е. Менегальдо «Поэтическая вселенная Бориса Поплавского». Она отмечает, что для поэта, особенно в его творчестве существует три основных мира:

1. Мир форм – мир форм, неизменчивых до вечера и ночных сновидений (мечтаний);

2. Мир музыки – «мир этих форм в действии, то есть вдохание этими формами тьмы».

3. Мир земной – тюрьма, где поэт ощущает себя пленником. Это враждебное пространство, где господствует зима, а пейзаж состоит из снега, льда, стекла и мрамора. [Менегальдо 2007: 94].

Очевидно, что локус сада соотносится у Поплавского со вторым миром мечтания и музыки, так как сад для лирического героя

существует только в минуты особых экстатических состояний мечты или сна, во время которых происходит отрешённость героя от реальности и пребывание в фантастическом «идеальном» мире. Данные мотивы являются объединяющими для «Соловьиного сада» Блока и лирики Поплавского. В поэме Блока сфера сна мечты и опьянения основополагающая: «Символика сна – это проявление подспудных, неосуществленных, но глубоких и реальных в своей неистребимости человеческих желаний, тайный заговор чувств, и потому «сон» соловьиного сада <...> – тоже некая реальность» [Колобаева 2015: 49]. Онейрическая сфера одна из главных и в поэзии Поплавского. Пространство сада в его стихотворениях существует во сне или в фантазии лирического героя. И если у Блока чётко разграничиваются явь и сон, то у Поплавского это сделать сложнее. Е. Менегальдо считает, что сон у Поплавского является единственным спасением обитателей земли и попыткой выйти в царство фантазии и движения, «исключительный способ познания» [Менегальдо 2007: 74]. Только через сон человек способен жить в других вселенных «в соответствии со своей глубинной сущностью» [Менегальдо 2007: 74]. Сну соответствуют грёзы, опьянение, фантазия:

*Или разум от зноя мутится,  
Замечался ли в сумраке я?  
Только всё неотступнее снится  
Жизнь другая – моя, не моя...*  
Гл.2. ст. 1.

*А там спала сирень, клонясь на мрамор,  
И было звёздно в синеве весенней.  
Там дни склонялись, как цыганский табор,  
Там был рассвет, и парк, и воскресенье.  
Богиня жизни Сб. «Флаги»*

*Опьянённый вином золотистым  
Золотым опьянённый огнём,  
Я забыл о пути каменистом,  
О товарище бедном своём.*  
Гл.4. ст.4.

*Всё здесь только алая усталость,  
Тёмный сон сирени над водой.  
В синем небе только пыль и жалость  
Страшный блеск метели неземной.  
Тёмен воздух... Сб. «В венке из воска»*

*Крик осла был протяжен и долог.  
Проникал в мою душу, как стон,  
И тихонько задёрнул я полог,  
Чтоб продлить очарованный сон.*  
Гл.6. ст.4  
А.А. Блок «Соловьиный сад»

*В синеве морей, небес зените,  
Спит она под теплой хвойной сенью,  
У подножья жамков из гранита.  
За стеною жизни ходит осень.  
Сб. «В венке из воска»  
Б.Ю. Поплавский*

Онейросфера в художественном мире Поплавского формируется и за счёт мотива смерти, являющейся способом для лирического героя совершить метафизическое путешествие в «соловьиный сад поэзии», поэтому гибель человека знаменует воскресение души в «духе музыки».

Отметим также, что онейрические состояния, в которых пребывают герои Поплавского и Блока являются кратковременными. У Блока мгновение, равное сну лирического героя поэмы, символизирует некое сладостное переживание, которое не может длиться долго. Именно во временных понятиях мгновения и сна заключается основная трагедия реальности «Соловьиного сада». Во сне лирического героя видна борьба двух действительностей: реальной и фантастической. Л.А. Колобаева называет реальность сада – эгоистической, в которой героя ожидает одиночество, потому шум прибоя, появляющийся лишь в последних строфах, становится озарением лирического субъекта, принявшего свою реальность. Внутреннее «я» лирического субъекта оказывается в ситуации выбора: сказочный мир соловьиного сада или реальная действительность, связанная с понятием долга, который выбирает герой: *«Пусть укрыла от должного горя / Утонувшая в розах стена, –/ Заглушит рокотание моря / Соловьиная песнь не вольна»* (Гл.5. ст.1). Данный выбор обуславливает переход в творчестве самого Блока от художественных идеалов своей ранней лирики к зрелому творчеству. Для Поплавского миг также становится моментом обретения счастья, невозможного на земле. Мгновение – символ небытия, «поскольку оно истощается изнутри собственной смертью, тоже есть сама реальность <...> Поэт стремится приостановить мгновение, запечатлеть его в стихотворении, сохраняя при этом всю чувственную его прелесть» [Менегальдо 2007: 97-98]. В отличие от героя Блока, для героя Поплавского небытие есть идеальное состояние.

Таким образом, традиционные временные структуры в творчестве Поплавского обретают специфические значения. Понятия времени, к которым относятся весна, закат, ночь, вечер, заря, ассоциируются в его поэзии и философии с некой гранью между дневным миром забот и ночным временем, когда герой Поплавского способен испытать экстаз, позволяющий ему соединиться с некими идеальными сферами. Локус сада также обретает своеобразный смысл. Для героя Поплавского сад на земле является как бы отражением сада трансцендентного, к которому он стремится. Часто «вариациями» сада становятся парк, лес.

Розы и соловьи, как правило, появляются у Поплавского только в саду и его субститутах (парк, лес). Однако у этого поэта символика розы и соловья трансформируется, обретая новые коннотации.

Следует отметить, что флористические метафоры в лирике Поплавского очень редки. Растения, традиционно обозначающие жизнь и её обильность не могут найти своё место в холодном и мёртвом мире. Цветы у Поплавского не имеют запаха, это пустоцветы, напоминания о неких сказочных, экзотических пространствах (африканские орхидеи).

Вместо живых цветов, у Поплавского существуют только растения в горшках, что подразумевает отсутствие в них жизни. При этом у поэта встречаются металлические растения: «Металлические, они обладают светящейся звучностью» [Менегальдо 2007: 86]. Однако роза в художественном мире поэта становится распространённым символом. В стихотворении «Роза смерти» отражены философские идеи Поплавского, которые он обосновал в своих дневниках:

*В черном парке мы весну встречали,  
Тихо врал копеечный смычок.  
Смерть спускалась на воздушном шаре,  
Трогала влюбленных за плечо.*

*Розов вечер, розы носит ветер.  
На полях поэт рисунок чертит.  
Розов вечер, розы пахнут смертью  
И зеленый снег идет на ветви.*

*Темный воздух осыпает звезды,  
Соловьи поют, моторам вторя,  
И в киоске над зеленым морем.  
Полыхает газ туберкулезный.*

*Корабли отходят в небе звездном,  
На мосту платками машут духи,  
И сверкая через темный воздух  
Паровоз поет на виадуке.*

*Темный город убегает в горы,  
Ночь шумит у танцевальной залы  
И солдаты покидая город  
Пьют густое пиво у вокзала.*

*Низко-низко, задевая души,  
Лунный шар плывет над балаганом.  
А с бульвара под орган тщедушный,  
Машет карусель руками дамам.*

*И весна, бездонно розовея,  
Улыбаясь, отступая в твердь,*

*Раскрывает темно-синий веер*

*С надписью отчетливою: смерть.*

Лирический сюжет строится на движении предметных образов, основанном на их взаимодействии. В тексте наблюдается их превращение: зима и весна, зелёный и розовый, верх и низ. Заметим, что особо здесь проявляется внутренний динамизм, выраженный на уровне фонетики, где частые аллитерации сонорных и шипящих звуков передают движение, а акцентирование звуков «р» и «з» является своеобразным шифром слова «роза». Помимо аллитераций в некоторых строках встречаются внутренние рифмы, придающие стихотворению ещё большую звучность: «*РоЗоВ **ВеЧеР**, РоЗы НосиТ **ВеТеР**. / На Полях Поэт РиСуНок ЧеРТуТ. / РоЗоВ ВеЧеР, РоЗы ПахнуТ СмеРТЬю / И ЗелеНый СНег идеТ На ВеТВи*». Фантастическая картина «убегающего» мира содержит в себе несколько мотивов. Первый из них, мотив творчества, когда «*На полях поэт рисунок чертит*». В данном случае творчество является также особым состоянием, когда творец способен не только погрузиться в иной мир, но и создавать/разрушать свой собственный. Очевидно, что это понимание поэта как демиурга возникает в творчестве Поплавского под влиянием поэзии символистов. Второй мотив, на наш взгляд выражен в противопоставлении движения и статики создаваемого художником мира. Следует обратить внимание на музыкальную образность текста: «*соловьи поют, моторам вторя*», гудок паровоза, шарманка (орган тщедушный), что говорит о некоторой механичности земной жизни, звуки которой фальшивы по своей природе. Потому текст имеет в своём смысловом ядре мотив окаменелости человеческой жизни, ибо на земле, всё находится в постоянном динамизме, однако это движение «механическое», не имеющее прогресса. Земному миру противопоставляется всё то, что связано с небесной сферой и полётом, как возможностью её достижения: дирижабли и лунный шар. В данном стихотворении возможно говорить и о мотиве круга, характерного для лирики Поплавского. Он выражается в образной системе текста: воздушный шар, лунный шар, карусель, веер, который имеет форму полукруга. Это говорит о восприятии земной жизни как замкнутой и цикличной, чьё бесконечное движение возможно только по кругу. Таким образом, в тексте возникают две смерти: первая переносит человека из земного мира в трансцензус «духа музыки», вторая, понимается поэтом как невозможность движения и развития в земном мире, из-за его окостенелости, где можно говорить только о круговом движении. Итак, в лирике Поплавского роза символизирует

расцвет и движение в природе, являясь одним из образов весны и времени, но при этом она «*пахнет смертью*». Следовательно, благоухание розы имеет центральное значение в лирике Поплавского, так как она связана со смертью как с высшей ценностью.

Пение соловья в лирике Поплавского, по отношению к предшествующей культурной традиции, приобретает непривычные значения. В основном, он символизирует смерть и разлуку, однако встречаются и случаи, когда соловьиное пение метафорически соотносится с библейским образом всадника Апокалипсиса: «*По горбтому мосту во тьме / Проходили высокие люди. / И вдогонку ушедшей весне, / Безвозмездно летел на коне / Жесткий свист соловьиных прелюдий*» (На заре). Пение соловьев у Поплавского в основном диссонирующее. Поэт описывает его как «оханье»: «*Соловей в соседнем парке охал*», грусть: «*Соловьи грустят в ночных сиренях*». Также оно ассоциируется с разлукой: «*Смейся, плачь, целуй больные руки, / Превращайся в камень, лги, кради. / Все здесь только соловьи разлуки, / И всему погибель впереди*» (Тёмен воздух, в небе реют розы). Поплавский является оригинальным поэтом в том плане, что звучание соловья в его художественном мире не может быть мелодичным, пение отличается «жесткостью». Помимо этого соловьи у Поплавского страдают, «охают». Безусловно, это вызывает вопрос: зачем Поплавский так радикально видоизменяет мотив соловьиного пения? Очевидно, это связано с той же оппозицией «духа музыки», «соловьиного сада поэзии» и земного мира, где многие музыкальные образы характеризуются Поплавским как «фальшивые», «копеечные» и «врущие». Соловьиное пение не может быть мелодичным, что обусловлено его земным существованием. Также оно связывается и с тем, что сам образ птицы появляется в сознании лирического героя только в переходные временные промежутки между ночью (миром грёз) и утром/днём (мир забот) и его печальный голос знаменует нежелание лирического субъекта возвращаться «с небес на землю», в котором и заключается трагедия его жизни.

Можно отметить и другую символику соловья и розы в творчестве Поплавского. Она связана с христианским представлением о данных образах, например, в стихотворении «Древняя история полна» «*Змей-соловей*» означает змея-искусителя из Ветхого Завета, розы, в которых «*шумит Назарет*» являются аллюзией на терновый венок Христа: «*"Слава тому, кто не ждет весны, / Роза тому, кто не хочет жить", / Змей-соловей в одеянь луны / В розовом парке свистит*». Здесь возможно говорить о влиянии русских символистов (А. Белого, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока и Вяч. Иванова), в чьём творчестве возникает образ розы,

которая символизирует распятие Христа. Это восходит к католическому пониманию розы как цветка, расцветшему на кресте Спасителя, из-за чего, роза у тайных религиозных сект (масоны и розенкрейцеры) понималась как сакральный, мистический символ. Наиболее подробно о розе как католическом символе в лирике Блока и младосимволистов написал М.Ф. Мурьянов в статье «Символика розы в поэзии А. Блока». Исследователь полагает, что образы чёрной розы в драме «Роза и Крест» Блока восходит к средневековой католической культуре, в которой этот цветок символизировал Богородицу. В стихотворении «Розы Грааля» мы видим, что образность белой розы восходит именно к католическому осмыслению розы как цветка Христа, распространённому в русском символизме, заметим, что белый цвет розы, найденной на снегу, символизирует духовную чистоту и свет: *«Высока заря над Ронсевалем, / Неподвижен вечер, кончен путь. / За стенами рыцари Грааля / Розу белую в снегу соровали / И кого-то улыбаясь ждут».*

Итак, символика соловья и розы в творчестве Поплавского восходит к целостному сюжету, известному в мировой культуре. Однако в его лирике можно увидеть только внешние атрибуты этого сюжета: типичная пространственно-временная структура (весенний ночной сад) и сочетание обоих символов: соловей и роза. В поэзии Поплавского встречаются случаи, когда соловей и роза означают библейские образы Богородицы или Христа, что, безусловно, связывается с их религиозным пониманием у русских символистов. На этом связь с традицией заканчивается. Исследуемая символика радикально трансформируется, обретая у Поплавского специфические коннотации. Если роза связывается со смертью и «духом музыки», а её запах является желаемым благоуханием, сопровождающим лирического героя во внеземное пространство, то пение соловья рассматривается, зачастую, как нечто диссонирующее и ассоциируется со страданиями. Это связано с пониманием земного мира, где обитает соловей, как мира механического, способного двигаться только по кругу, который всегда противопоставляется миру духов, «космическому» идеалу «духа музыки». Поэтому пение соловья у Поплавского не может звучать гармонично, как это принято в поэтической традиции, а ассоциируется с inferнальными образами. При этом соловей также знаменует пограничное состояние лирического героя, находящегося между желанным «иным» миром и чуждым ему земным.

Следует отметить и связь данной символики у Поплавского с поэмой «Соловьиный сад» А.А. Блока. Несмотря на то, что наблюдаются некоторые сходства на уровнях хронотопа, символической структуры и

онейрических мотивов, развивая блоковскую традицию, Поплавский в то же время её изменяет: если лирический герой Блока выбирает реальную действительность и понятие долга, отказываясь от сказки соловьиного сада, то лирический субъект Поплавского желает продлить это мгновение небытия и слиться с идеальным миром «соловьиного сада поэзии». Таким образом, природа данной символики у Поплавского по своему содержанию соотносится с собственной философией и эстетической позицией поэта и восходит к «духу музыки» как его центральному понятию.

## ЛИТЕРАТУРА

*Адамович Г.* Литературные беседы, книга 2 / Г. Адамович. – СПб.: Алетея, 1998.

*Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939.

*Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М. 1913.

*Колобаева Л.А.* Трагедия неслиянности в поэзии А.А. Блока (поэма «Соловьиный сад») // Колобаева Л.А. Избранные труды по творчеству А.А. Блока. М. 2015.

*Лавров А.В.* «Соловьиный сад» А. Блок. Литературные реминисценции и параллели – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 230-254.

*Менегальдо Е.* Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. Спб. 2007.

*Поплавский Б.Ю.* Собрание сочинений в 3 т. / сост., вступ. ст., коммент. Е. Менегальдо. – М.: Книжница-Русский путь-согласие, 2009.

*Поплавский Б.Ю.* Доклады. Наброски выступлений. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/po18.html> (дата обращения 27.10.2016).

*Тарановский К.Ф.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 372-403.

*Токарев Д.В.* Между Индией и Гегелем Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. / Д. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Трессидер Д.* Словарь символов. М.: ГРАНД, 1999.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Е.В. Тырышкиной.