

На правах рукописи

КОЧЕТКОВА ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА

**Идейно-эстетические принципы «парижской ноты» и
художественные поиски Бориса Поплавского**

Специальность:
10.01.01 – Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва
2010

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель доктор филологических наук
профессор Авраменко Альберт Петрович

Официальные оппоненты доктор филологических наук
Чагин Алексей Иванович
Институт мировой литературы имени А.М.Горького РАН

кандидат филологических наук
Певак Елена Александровна
Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова

Ведущая организация Институт мировой литературы имени А.М.Горького РАН

Защита состоится 7 октября 2010 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991 Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д.1 (МГУ), стр. 51, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета.

Автореферат разослан «___» _____ 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук
профессор

Голубков М.М.

Общая характеристика работы

Среди исследований литературы русского зарубежья, внимание к которой в силу объективных причин выросло за последние десятилетия, все чаще стали появляться работы, посвященные творчеству представителей молодого поколения первой волны эмиграции. Учитывая, что вопрос о самой возможности существования литературы в условиях изгнания, вызывавший споры ведущих эмигрантских критиков, непосредственно связывался с проблемой «воспитания» нового литературного поколения, такой интерес кажется закономерным. Однако следует отметить, что зачастую исследования, появляющиеся в рамках обозначенной тематики, носят избирательный и фрагментарный характер, касаются творчества одного конкретного писателя и, лишь частично затрагивая проблему взаимодействия художественных практик на первый взгляд различных по своим идейно-эстетическим установкам авторов, не охватывают целостно того или иного явления литературы русского зарубежья. В полной мере это относится к творчеству представителей «парижской ноты» – «ближайших учеников» Георгия Адамовича Анатолия Штейгера и Лидии Червинской, с одной стороны, и Бориса Поплавского, с другой.

На сегодняшний момент существует лишь одна монография, непосредственно касающаяся творчества Б.Поплавского, – книга Е.Менегальдо «Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского» (СПб.: Алетей, 2007). В основе работы русской по происхождению исследовательницы (почетного профессора Университета Пуатье (Франция)), на протяжении долгих лет совместно с А.Богословским занимавшейся «реанимацией» архивов и культурного наследия «монпарнасского царевича», лежит подход к тексту, оформившийся в трудах Гастона Башляра, во многом опиравшегося на традиции психоанализа. Образы четырех природных стихий, при помощи которых французский философ и эстетик пытается обосновать «метафизику воображения», стали для Е.Менегальдо точкой отсчета, позволившей ей представить одну из возможных интерпретаций сюрреалистических текстов поэта.

В отечественном литературоведении наиболее глубоким исследованием поэзии Б.Поплавского является глава «Пути авангарда» монографического труда А.И.Чагина «Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы)»¹, в которой не только подробно, с учетом целостности всего художественного наследия поэта анализируется стихотворение «Возвращение в ад» (из книги «Дирижабль неизвестного направления») и диптих «Морелла» (из книги «Флаги»); но и прослеживаются связи лирики Поплавского с поэтической традицией золотого и серебряного веков, а также с советской поэзией, – благодаря чему становится возможным определить место творчества яркого представителя молодого поколения эмиграции в русской литературе и подтверждается предложенная исследователем «формула» «одна литература и два литературных процесса», соответствующая «диалектике взаимодействия двух потоков русской литературы в 1920–1930-е годы».

¹ См. издание: Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.

В рамках сравнительного литературоведения написан ряд статей как отечественных, так и зарубежных исследователей. Творчество Б.Поплавского сопоставляется с произведениями А.Блока, В.Маяковского, Н.Заболоцкого, М.Лермонтова, Ф.Тютчева, Ф.Достоевского и др. русских поэтов и писателей; Э.По, С.Малларме, М.Пруста, А.Рембо, Г.Ибсена, Т.Тцара, П.Элюара, Л.Арагона, П.Валери, А.Жарри и др. западноевропейских авторов², а также с лирикой представителей новейшей современной литературы³.

Нельзя не упомянуть монографию американского ученого Леонида Ливака «Как это делалось в Париже» (Madison: The University of Wisconsin Press, 2003), в которой наряду с подтекстами и контекстом творчества Б.Поплавского рассматривается прустинское начало романов Г.Газданова и Ю.Фельзена, влияние Л.Селина на В.Яновского, А.Жида на В.Набокова; анализируется книга Г.Иванова «Распад атома» с позиции «конца» «человеческого документа», наконец, описывается *миф* о незамеченном поколении. Однако следует подчеркнуть, что Л.Ливак сосредотачивает свое внимание преимущественно на прозе.

Романы Поплавского в сопоставительном аспекте анализируются также в диссертациях А.Леденева и В.Жердеевой, статьях Н.Арлаускайте, Т.Буслаковой, О.Орловой, В.Земскова⁴.

В целом, прозаические произведения Поплавского попадают в поле зрения исследователей чаще, чем поэтические. При этом изучаются, как правило, философский и культурологический, а также социологический аспекты «Аполлона Безобразова» и «Домой с небес». Примером могут послужить диссертационные исследования

² См. следующие статьи: Буслакова Т.П. Русские и французские ориентиры в историко-литературной концепции Б.Ю.Поплавского // *Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2.* – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 65–76; Грякалова Н.Ю. Травестия и трагедия. Метафизическая проблематика символизма в романах Бориса Поплавского // *Александр Блок. Исследования и материалы.* – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1998. – С. 102–124; Чагин А. Н.Заболоцкий и Б.Поплавский // *Николай Заболоцкий. Проблемы творчества: По материалам международных научно-литературных чтений, посвященных 100-летию Н.А.Заболоцкого 1903 – 2003.* – М.: Изд-во ИМЛИ им. А.М.Горького, 2005. – С. 224–235; Сироткин Н.С. Б. Поплавский и В. Маяковский: об одной литературной параллели [Электронный ресурс]; Галкина М.Ю. Приемы поэтики Достоевского в художественной прозе Бориса Поплавского [Электронный ресурс]; Вольский А. Между Ницше и Эдгаром По (100 лет назад родился Борис Поплавский) // *Новая газета.* – 10.09.2003 [Электронный ресурс]; Каменева О.А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов» и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // *Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920 – 1940: Международная научная конференция.* – М.: Русский путь, 2007. – С. 137–151; Токарев Д.В. «Демон возможности»: Борис Поплавский и Поль Валери // *Там же.* – С. 366–382; Хазан Владимир. «Роман с Богом», или О двух литературных шутках в «Аполлоне Безобразове» Бориса Поплавского (Борис Поплавский и Альфред Жарри) // *Там же.* – С. 383–404; Kopper John M. The “Sun’s Way” of Poplavskii and Ibsen // *From The Other Shore: Russian Writers Abroad Past and Present.* – Vol. 1. – 2001. – P. 5 – 21; etc.

³ Безусловный интерес представляет статья Н.В.Барковской «Борис Поплавский и некоторые тенденции в современной поэзии» (см. сборник «Русское Зарубежье: приглашение к диалогу» (Калининград: Изд-во КГУ, 2004)).

⁴ См.: Леднев А.В. Поэтика и стилистика В.В.Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: Дис. ...докт.филолог.наук: 10.01.01. – М., 2005; Жердеева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции (Б.Поплавский, Г.Газданов): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1999; Арлаускайте Н. Следы покушения с негодными средствами: Поплавский, Набоков, Бердяев, etc. // *Русское Зарубежье: приглашение к диалогу: Сб. научных трудов.* – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С. 162–165; Орлова О. Поплавский, Газданов и Монпарнас // *Там же.* – С. 84–92; Буслакова Т.П. К.К.Вагинов и «молодая эмигрантская литература» (к 100-летию со дня рождения К.К.Вагинова) // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология.* – 1999. – № 6. – С. 19–29; Земсков В.Б. Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов, Набоков и другие // *Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. научных трудов.* – М.: ИНИОН РАН, 2005. – С. 7–15.

Н.Андреевой и Н.Прохоровой, статьи М.Галкиной, О.Латышко, работы И.Каспэ, С.Семеновы, Л.Сыроватко⁵.

Осторожность, с которой литературоведы обращаются к стихотворениям Б.Поплавского, вероятно, связана с поиском адекватного подхода к русскому варианту сюрреалистического «языка», к которому прибегает поэт. С одной стороны, выход из сложной методологической ситуации находят в анализе «незаконных» средств поэтики, заимствованных «Орфеем русского Монпарнаса» из других видов искусства⁶. С другой – в репрезентации ограниченного количества (чаще всего одного – двух) образов или мотивов его поэзии, а также в стремлении «ответить» на поэтический эксперимент экспериментом экстравагантно-литературоведческим⁷.

Если интерес к «сочинениям» Б.Поплавского действительно вырос среди широкого круга читателей, что доказывает большое количество рецензий, появляющихся вслед за его переизданными или впервые изданными произведениями, то небольшое по своему объему наследие А.Штейгера и Л.Червинской еще остается предметом пристального внимания лишь избранных специалистов-филологов.

Наиболее серьезные исследования «парижской ноты» как феномена творчества молодой литературы русского зарубежья представлены в 22-м тематическом номере «Литературоведческого журнала» (М.: ИНИОН РАН, 2008). Среди авторитетных ученых, чьи работы составили выпуск, необходимо назвать О.А.Коростелева, защитившего диссертацию по поэзии Георгия Адамовича⁸, непосредственно занимавшегося подготовкой издания собрания сочинений парижского «мэтра» и составившего совместно

⁵ См.: Андреева Н.В. Черты культуры XX века в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов»: Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.04. – М., 2000; Прохорова Н.И. Концепт «жизнетворчество» в художественной картине мира Б.Ю.Поплавского: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саранск, 2007; Галкина М.Ю. К вопросу об имперсонализме Бориса Поплавского // Литературоведческий журнал. – 2008. – № 22. – С. 159–171; Она же. Некоторые аспекты философской проблематики прозы Бориса Поплавского // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: Межд. сб. научн. статей. – Вып. 2. – М.: Моск. акад. образ. Н.Нестеровой, 2008. – С. 88–93; Латышко О.В. Композиция романа Б.Ю.Поплавского «Аполлон Безобразов» как одна из форм обобщения духовных процессов // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен: Материалы Международной научной конференции: В 2 ч. Ч.1. – М.: Новый гум. ун-т Н.Нестеровой, 2003. – С. 80–86; Она же. «Роман в стуртуке» Бориса Поплавского // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 76–92; Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2005; Она же. Проза Бориса Поплавского и идея эмигрантского сообщества // Русское Зарубежье: приглашение к диалогу: Сб. научных трудов. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С. 152–161; Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001; Она же. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. – 2000. – № 3. – С. 67–106; Сыроватко Л.В. Тезис и антитезис самопознания: Н.Бердяев в диалоге с Б.Поплавским // Культурный слой. Вып. 4: Философия русского зарубежья (исследования и материалы). – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С.85–101; Она же. Самоистязание двух видов («новое христианство» Бориса Поплавского) // Русское Зарубежье: приглашение к диалогу: Сб. научных трудов. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С. 165–185.

⁶ См.: Аликин К.Ю. Принцип «кинематографического письма» в поэтике Бориса Поплавского // Молодая филология. – Вып. 2. – Новосибирск, 1998. – С. 174–180; Менегальдо Е. Проза Бориса Поплавского, или Роман с живописью // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: Сб. научных трудов. – М.: ИНИОН РАН, 2005. – С.148–160; Токарев Д. Об одном способе репрезентации визуального у Бориса Поплавского (стихотворение «Рембрандт») // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В.Лаврова. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С.729–733.

⁷ Исследованию отдельных тем, образов и мотивов лирики Поплавского посвящены следующие работы: Яковлева Л. Тема потустороннего мира и смерти в лирике Б.Поплавского (на материале сборника «Флази») // Русская филология. Т.8. Сб. научных работ мол. филологов. – Тарту: Тартус. ун-т, 1997. – С. 149–154; Буслакова Т. Наталия Столярова: трагические аккорды «Солнечной музыки» [Электронный ресурс]; Субботин А.П. Ужас и безумие [Электронный ресурс]; и др. Новейшие методы исследования, не всегда бесспорные, применены в таких статьях, как: Сироткин Н.С. Поглощение и извержение. Еда, женщины, деньги, музыка и смерть [Электронный ресурс]; Аликин К.Ю. «Поплавский» дискурс в дискурсе Поплавского // Дискурс. – 1998. – № 7. – С. 21–23.

⁸ Коростелев О.А. Поэзия Георгия Адамовича: Дис. ...канд. филолог. наук: 10.01.01. – М., 1995.

с Н.Г.Мельниковым двухтомник критики русского зарубежья. В своей статье ««Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции» О.А.Коростелев воссоздает яркую полемическую ситуацию, сложившуюся в литературной критике вт.п. 1920-х – п.п.1930-х гг., дает определение понятию «парижская нота» и подробно его характеризует (останавливается на «узком круге, адептах и поклонниках» «школы» Г.Адамовича, приводит оформившиеся в её рамках приёмы). Не менее значимой представляется статья С.Федякина, обратившегося в связи с «парижской нотой» к «розановскому наследию» и проследившему основанное порой на взаимном отталкивании влияние розановского стиля на поэзию Г.Адамовича, А.Штейгера, Г.Иванова. Мотивы эсхатологии и опрощения как элементы эмигрантской поэтики исследуются в обстоятельной статье В.Хазана⁹.

О «парижской ноте» неоднократно писал и В.Крейд, автор ряда работ по творчеству Георгия Иванова и вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» биографии поэта¹⁰.

На точки соприкосновения поэзии А.Штейгера и Л.Червинской с традицией серебряного века помимо их современников и названных выше литературоведов указывают А.Кузнецова, Л.Миллер, И.Кудрова, К.Вильчковский (впрочем, два последних автора, оценивающих переписку А.Штейгера и М.Цветаевой, пытаются определить, в первую очередь, характер личных взаимоотношений двух поэтов)¹¹.

Необходимо также назвать работу К.В.Ратникова ««Парижская нота» в поэзии русского зарубежья» (Челябинск: Межрайонная типография, 1998), в которой предпринимается попытка более или менее детально рассмотреть лирику представителей «школы» Г.Адамовича как иллюстрацию к идейно-эстетическим установкам «мэтра».

Можно заметить, что поэтический облик А.Штейгера и Л.Червинской только начинает проясняться и еще ожидает своего явления в более полном и четко очерченном виде.

Предлагаемое исследование, находясь в русле развивающегося направления изучения «темного», «иррационального» поэтического языка, с одной стороны, и редко упоминаемых имен «незамеченного» поколения первой волны русской эмиграции в их взаимосвязи с её «яркими» представителями, с другой, – компенсирует некоторые из обозначенных литературоведческих лакун, что свидетельствует о его **актуальности**.

Цель диссертационной работы – на примере художественного наследия поэтов «парижской ноты» и Б.Поплавского рассмотреть один из наиболее противоречивых и, вместе с тем, завершенных в своей целостности вариантов стратегии творчества среди

⁹ См.: Федякин С.Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // *Литературоведческий журнал*. – 2008. – № 22. – С. 51–111; Хазан В. Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // *Там же*. – С. 123–146.

¹⁰ См., например: Крейд В. «В линиях нотной страницы...» // «В Россию ветром строчки занесет...»: Поэты «парижской ноты». – М.: Мол.гвардия, 2003. – С. 5–30; Крейд В. Георгий Иванов в двадцатые годы // *Новый журнал*. – Нью-Йорк, 2005. – № 238. – С. 167–200; Крейд В.П. Георгий Иванов. – М.: Молодая гвардия, 2007.

¹¹ Кузнецова А. Поэтика аскезы: И.Анненский и поэты «парижской ноты» // *Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования: по итогам Междунар. научн.-лит. чтений, посвящ. 150-летию со дня рожд. И.Ф.Анненского*. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М.Горького, 2009. – С.414–421; Миллер Лариса. Разговор, продленный эхом // *Вопросы литературы*. – 1999. – № 2. – С. 21–32; Вильчковский К. Переписка Марины Цветаевой с Анатолием Штейгером. // *Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. Ч.2. 1942 – 1987 годы. Обреченность на время*. – М.: Аграф, 2003. – С. 76–82; Кудрова Ирма. Поговорим о странностях любви: Марина Цветаева // *Звезда*. – 1999. – № 10. – С. 201–217.

представителей молодого поколения литературы русского зарубежья, осознающих себя продолжателями и завершителями эпохи серебряного века.

Для достижения поставленной цели в ходе исследования необходимо было решить следующие **задачи**:

– сопоставить идейно-эстетические позиции представителей «школы» Георгия Адамовича, с одной стороны, и Бориса Поплавского, с другой; на основе чего указать сходства и различия двух «полюсов» «парижской ноты», а также обнаружить их генетическую связь с предшествующей литературной традицией;

– опираясь на критический и мемуарно-эпистолярный материал, привлекая контекст творчества писателей и поэтов золотого и серебряного веков, воссоздать поэтический облик Анатолия Штейгера и Лидии Червинской, проанализировать проблемно-тематическое поле и определить специфические черты поэтики их произведений;

– выявить основные мотивы и образы книги Б.Поплавского «Флаги», представить их в системе, дав их подробный контекстный анализ; обратившись к уровню подтекста, обозначить наиболее яркие художественные ориентиры «монпарнасского царевича» в русской литературе; соотнести формально-содержательные константы творчества А.Штейгера и Л.Червинской с сюрреалистическими поисками поэта, в результате чего реконструировать его мифологическую модель мира.

Материалом для диссертационной работы послужили художественные тексты поэтов «парижской ноты» (поэтические сборники А.Штейгера и Л.Червинской, мемуарная проза Штейгера), творчество Б.Поплавского (главным образом – книга «Флаги», изданная в 1931 году). Вместе с тем, немаловажное значение имело привлечение мемуарно-эпистолярного и критического наследия как только что упомянутых представителей молодого поколения первой волны эмиграции, так и их современников («друзей» по перу Ю.Терапиано, Г.Газданова, В.Яновского и др., а также «старших товарищей» Г.Адамовича, В.Ходасевича, Г.Иванова, З.Шаховской etc.). Необходимой составляющей корпуса привлекаемых текстов стали произведения русских поэтов и писателей XIX – начала XX веков.

В процессе исследования учитывались различные подходы к изучению художественных произведений: историко-биографический, сравнительно-исторический, литературно-поколенческий, формалистский, семиотический, структуралистский; интертекстуальный. Продуктивными оказались методы, разработанные в рамках ряда школ мифокритики, сложившихся в отечественном литературоведении и в западной русистике. Речь идет как о ритуальном направлении мифокритической методологии (представленном именами Дж.Фрейзера, В.Проппа, М.Бахтина и др.), так и архетипном (работы К.Юнга, Э.Фромма, М.Элиаде, Г.Башляра, Е.Мелетинского и др.). Ориентиром стали труды таких исследователей, как А.Веселовский, Ю.Тынянов, А.Лосев, С.Аверинцев, К.Тарановский, М.Гаспаров, Ю.Лотман, Я.Голосовкер, Э.Курциус, К.Леви-Стросс, А.Ханзен-Леве и т.д., что и послужило **методологической основой** диссертационной работы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественное наследие Бориса Поплавского и поэтов «школы» Георгия Адамовича представляет собой единый феномен творчества молодой литературы русского зарубежья. В основе творческой стратегии представителей двух «полюсов» «парижской ноты» лежит апофатический принцип. Однако если поэтику Штейгера и Червинской, «ближайших учеников» Адамовича, можно определить как «проговаривание» истинного (стремление к простоте и аскетизму через отрицание «неистинного»), то поэтику Поплавского – как «выговаривание» «неистинного» (тенденция «темного» стиля с наиболее существенными категориями переживания и сомнения в поиске истинного).

2. В своем творчестве Штейгер пытается разрешить пространственную коллизию «внешнего» и «внутреннего», «чужого» и «своего», нашедшую отражение в двух ипостасях его лирического героя – взрослого и ребенка.

3. Центральной, но, как правило, не эксплицированной темой поэзии Штейгера, Червинской и Поплавского является тема России.

4. Категория отсутствия в лирике Червинской как представительницы «школы» Адамовича понимается не столько как отрицание мира, сколько как разлука, или «чистое», интуитивное «предчувствие» иного бытия.

5. Поэтическое слово, по Поплавскому, есть жест творческой личности. В своем отношении к поэзии Поплавский оказывается близок тютчевскому «дилетантизму», однако, воспринятому через призму доведенной до своего предела идеи жизнетворчества, получившей яркое воплощение в культуре серебряного века.

6. Эмигрантский миф Бориса Поплавского – это миф о корабле-«антимире», заброшенном в пространство эсхатологии.

7. Организующую функцию в мифологической модели мира Поплавского выполняют два сюжета, связанных с образом Орфея, – нисхождение в ад аполлонического певца, ищущего свою умершую жену, нимфу Эвридику, и путешествие-возвращение аргонавтов, проплывающих «по ту сторону» смерти мимо сладкоголосых сирен.

8. Мифопоэтический мир Поплавского вертикально ориентирован, имеет «трехъярусное» строение: в нем выделяются сферы «подземного»/«подводного» (пространство Парижа), «небесного» (пространство России), «промежуточного» (пространство лирического героя – поэта-эмигранта, «утопленника»). Все элементы мотивно-образной системы, несмотря на свою амбивалентность и двойственность, тяготеют к той или иной сфере.

9. Эсхатологическое «антивремя» в поэтической вселенной Поплавского подразумевает темпоральную дискретность, наступление вечности и предчувствие преображенного линейно-циклического Хроноса и реализуется в двух основных вариантах: призрачного времени-отсутствия и прозрачного «одномоментного» времени.

10. Истоком живого диалога художественных практик Штейгера, Червинской и Поплавского является символистская и постсимволистская (соответственно «полюсам» «парижской ноты» акмеистическая и авангардная) поэзия, сплетение и переосмысление

традиций которой утверждает статус «парижской ноты» как целостного явления, ставшего продолжением и завершением эпохи серебряного века.

Научная новизна исследования состоит в том, что в представленной диссертационной работе поэтические произведения Б.Поплавского впервые непосредственно вводятся в контекст творчества поэтов «парижской ноты», что позволяет дешифровать «код» энигматической поэтики «русского Рембо». Расширен также ряд подтекстов, обращающих Поплавского к предшествующей русской литературной традиции. Реконструкция мифологической модели мира Поплавского, которой в диссертации уделяется пристальное внимание, призвана приблизить понимание специфики сюрреалистического варианта «языка русской эмигрантской литературы» (В.Хазан), до сих пор остающегося проблемной областью отечественного и зарубежного литературоведения.

Теоретическая значимость представленной работы, с одной стороны, связана с анализом т.н. поэтики отрицания, в основе которой лежит апофатический принцип создания художественного произведения; а с другой – проявляется в особом системно-целостном подходе к рассмотрению сюрреалистических текстов Б.Поплавского, позволяющем предложить адекватную концепции творчества поэта интерпретацию его индивидуально-авторского мифа.

Фрагменты и результаты диссертационного исследования могут быть использованы при подготовке лекций и практических занятий по общему курсу литературы русского зарубежья или специализированных семинаров, посвященных художественному наследию Бориса Поплавского и поэтов «парижской ноты», что обуславливает **практическую ценность** работы.

Апробация результатов исследования: основные положения и результаты диссертационной работы были представлены в докладах на III Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (МГУ, 2008), III Культурологических чтениях «Русская эмиграция XX века» (Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 2009), II Соколовских чтениях (МГУ, 2010), а также на XV, XVI и XVII Международных научных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ, 2008–2010).

Структура работы: диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Содержание работы

Во **введении** дается обзор литературы по теме, обосновывается её актуальность, определяются цели и задачи исследования, его методологическая основа, научная новизна, теоретико-практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту, а также приводится структура работы.

В **первой главе** диссертации «Два “полюса” “парижской ноты”: “школа” Георгия Адамовича и Борис Поплавский» рассматриваются общие для поэтов «парижской ноты» идейно-эстетические установки, лежащие в основе столь различных поэтик творчества А.Штейгера и Л.Червинской, с одной стороны, и Б.Поплавского – с другой.

Такие черты поэзии, как точность соответствия «между начальным звуком и последующим отзвуком», семантическая полноценность и максимальная информативность поэтической фразы в сочетании с недосказанностью, «рваным» синтаксисом, использованием традиционного для философской и интимной элегической лирики пятистопного ямба, передающего доверительную, дневниковую интонацию, – обуславливали отказ приверженцев «школы» Адамовича от какого бы то ни было «украшательства», яркой образности, метафоричности стиха. По Адамовичу, образ должен рождаться в душе читателя, поэт не может отвлекать читающего выдуманным и фантастическим. Неприятие малейшей фальши и манерности, естественность и простота стиха при его филигранной «отделке» признавались необходимыми условиями поэзии. Для Адамовича поэзия есть «обычное» дело, которое становится откровением, случайность, оборачивающаяся открытием иного, необычного мира, заключающего в себе боль и радость человеческого существования. Поэзия призвана «развоплотить» тайну жизни и смерти. Это поэзия «голого» слова, возвращающего к первоисточнику, к началу, сущности предметов и имен; поэзия, требующая сдержанного, ответственного, честного и серьезного отношения к слову. Отсюда происходит тот «выразительный аскетизм», который О.Коростелев справедливо называет основополагающим принципом стихов, написанных поэтами «парижской ноты» и который обуславливает тяготение Штейгера и Червинской к малым формам, чуждость их лирики любимым символистами циклам и поэтическим «книгам». Стихотворение для «ближайших учеников» Адамовича подобно малому загадочному иероглифу, содержащему в себе тайну мира. Наследник акмеизма, Адамович призывал своих адептов к духовной трезвости.

Борис Поплавский, которого критик 1920-х–1930-х гг. Г.П.Федотов помимо Штейгера и Червинской называл в ряду «химически чистых парижан», в своей личности и в своем творчестве воплотил «атмосферу», жизненную «подложку» молодой эмигрантской литературы. Социальная природа литературы, естественная для понимания «учителей» «молодежи», в условиях эмигрантского творчества «без ответа» была подвергнута сомнению. Поплавский озвучивает иное отношение к литературе, близкое тому «дилетантству», о котором напишет Ю.Тынянов применительно к Ф.Тютчеву. Для Поплавского поэзия – жест, выражение индивидуальной, детализированной сущности человеческого «я». Это связь с «общей духовной музыкой», но связь через «частное письмо». Показательно высказывание Поплавского о том, что «вообще стихи не важны, гораздо важнее быть знакомым с поэтом, пить с ним чай, ходить с ним в кинематограф, стихи же, в общем, это суррогат, это для тех, кто не может поговорить с глазу на глаз». Поплавский оказывается близок в своей позиции взглядам русских символистов и авангардистов: граница между жизнью и творчеством, между актом творения художественного произведения и актом жизнестроения для него размыта. Личность и литература сплетены в единое целое. Именно эта черта была замечена Адамовичем и вызвала внутренний протест и непонимание. Адамович отдавал себе отчет в том, что взаимопроницаемость литературного опыта и судьбы в сознании Поплавского

обуславливала его статус выразителя «ноты» молодого поколения, трагедии молодых поэтов, их поисков самоидентичности и своего настоящего. Критик также выступал за «человечность», исповедальность новой поэзии. Однако он всегда четко разграничивал сферу литературы и не литературы. Поплавский же заключал в себе «человеческий документ» в *чистом виде*», делал его исходной точкой своего творчества. Он словно начинал с того, чем грозил закончить Адамович. Если для Адамовича «последняя» искренность оборачивалась молчанием (чит. отказом от литературы), для Поплавского она становилась моментом возникновения художественного произведения как естественного выражения стихии жизни. По Поплавскому, поэзия предваряет жизненный опыт. Для Адамовича «настоящая поэзия возникает *над* жизнью, все в себя вобрав, все претворив». Обозначенные «до» и «после» Поплавского и Адамовича образуют две стороны одного явления – слова как онтологической «границы», как связующего звена между индивидуальным и надиндивидуальным бытием.

Нельзя сказать, что Адамовичу была чужда идея русских символистов о преображающей силе и цели поэзии. Однако она всегда кристаллизовалась в его сознании в акмеистическом образе. Адамович не приемлет хаоса. Он понимает, что «литература возникает в «темном погребе личности», но, по его мнению, задача искусства – «в победе над материей, в освобождении», в отделении и извлечении сущностного, «последнего», «самого главного». Толстовские категории простоты и правды необычайно близки Адамовичу. Во многом из них вырастает его философия поэзии. В «Комментариях» Адамович обосновывает эстетику «проговаривания», выбора из случайного – «последнего» путем отказа от всего «неважного» и несущественного. Простота и аскетизм у Адамовича оказываются способом апофатического утверждения истинного, свидетельствуя о неизбежном грозящем «конце литературы», её исчерпанности, но, при этом, её необходимости как дела спасения и преображения.

Для Поплавского литература тоже движение к истинному, «последнему», сущностному. Но его путь может быть обозначен как эстетика «выговаривания», поиска важнейшего, «зашифрованного», скрытого слова в рождающейся словесной ткани (традиция Достоевского). Поэтому, по мнению поэта, «существует только документ, только факт духовной жизни». Для него важен сам поток «случайного», динамичный хаос, в котором уже рассредоточены частицы «самого главного» и который направлен к непостижимому центру. Запечатлеть «невыразимое» в его материальности, в его практически отсутствующем присутствии – значит собрать его воедино, восстановить, возродить его в его изначальной целостности. Только все жесты творческой личности в совокупности, вместе способны воссоздать вечное, несказанное и главное в ней. Путь поэта, по Поплавскому, – это тоже путь преображения. Однако основа его апофатики не аскетизм, а переживание и сомнение, опыт существования в антимире.

Используя терминологию Ницше, можно сказать, что творчество Поплавского тяготеет к дионисийскому типу искусства, в то время как Адамовича – к аполлоническому. Если Адамович, как убедительно доказывает О.Коростелев, в

эмиграции ставил перед собой задачу «создать поэтический сплав, вбирающий в себя грандиозные цели символизма и достоинство акмеистического слова», то Поплавский в своем творчестве активно обращался к наследию символизма и поэтике русского и западноевропейского авангарда. Однако нельзя сказать, что акмеистическая «ясность» слова Штейгера и Червинской по своему идейно-философскому содержанию не находит соответствия и никак не «проясняет» «темный» стиль Поплавского. Напротив, «парижская нота» Адамовича в своем стремлении к молчанию становится контекстом «потока» порой кричащих, но зачастую кажущихся непонятными и алогичными образов Поплавского. Поплавский стремится высказать то, что по определению оказывается невыразимым и скрытым в слове для «учеников» Адамовича. Основой живого диалога «парижской ноты» Адамовича и Поплавского становится символистская и постсимволистская поэзия, сплетение и переосмысление традиций которой утверждает статус «парижской ноты» как целостного в своей противоречивости явления, ставшего продолжением и завершением эпохи серебряного века.

Вторая глава диссертации «Художественные миры поэтов “парижской ноты”» посвящена анализу творчества А.Штейгера и Л.Червинской. Так, в первом параграфе *«Проблема внешнего и внутреннего пространства в судьбе и творчестве Анатолия Штейгера»* на материале воспоминаний и лирики Штейгера рассматривается традиционная для русской литературы пространственная коллизия «внешнего» и «внутреннего», «чужого» и «своего», нашедшая отражение в двух ипостасях лирического героя поэта – ребенка и взрослого.

Воспоминания Анатолия Штейгера (четыре так или иначе связанных и вполне завершенных отрывка из более обширного замысла, оставшегося нереализованным) тесно соприкасаются с автобиографической прозой. Непосредственно соотносясь с личной судьбой и жизнью поэта, они приобретают характер своеобразного пратекста, первоисточника, лежащего в основе его поэзии и мотивирующего её.

Зная о своей неминуемой ранней смерти (заболевание туберкулезом) и, вместе с тем, обнаруживая в себе закрепленное традицией стремление дворян сохранить историю своего рода, Штейгер обращается не к воспоминаниям о юности и недавней жизни за границей, а возвращается к истокам, к своему детству. Он словно откликается на слова Л.Н.Толстого из «Моей жизни» о том, что за период детства человек приобретает все, чем впоследствии живет, в то время как за дальнейшие годы не обретает и сотой доли того, что было воспринято и понято им в течение первого десятка лет жизни. Оказавшись в эмиграции подростком с еще не успевшей сформироваться системой ценностей, еще не осмысленными принципами и мировоззренческими опорами бытия; очутившись на распутье «своего» и «чужого», Штейгер пытается найти ответ и «оправдание» своей жизни в детстве, которое, несомненно, должно содержать разгадку тайны его индивидуальной судьбы и судьбы эмигрантов в целом; он чувствует себя сопричастным русской литературной традиции. Его понимание памяти как спасенной от небытия жизни, продолжающейся в цепи поколений одного рода и обеспечивающей преемственность

людей разных эпох и разных судеб, оказывается близким бунинскому. «Полусон раннего детства» получает в воспоминаниях определение «аксаковского». Штейгер создает особый мир-миф о полусказочной России своего детства, в основе которого лежит настойчиво повторяющаяся в эпоху серебряного века и ставшая классической оппозиция деревни и города, Москвы и Петербурга. С точки зрения ребенка, идеальное состояние бытия возможно в полной мере лишь в «материнском темном и теплом теле». Тема отъезда из России, которой посвящен последний отрывок воспоминаний, непосредственно связана с темой «изгнания» из «женского мирка», из огромного материнского «мира порядка» (первый отрывок начинается словами о желании возвращения «туда, обратно»). «Женскому миру» *патриархального* уклада русской усадьбы противопоставлено пространство города, Петербурга. Образ белого эмалевого ордена на мундире отца и мотив «чужого», иностранного связаны с темой взросления. Воспоминания о зимах в Петербурге воскрешают в памяти Штейгера современный Париж. Прошлое и настоящее меняются местами: глагольные формы настоящего времени, создающие «эффект присутствия», относятся только к началу и финалу выстроенных в хронологическом порядке отрывков. Перед детскими глазами находятся две картины: чувственно осязаемая гармония мира Николаевки и навеки оставившее след в сознании ребенка крушение этой гармонии (английская эвакуация). Состояние «между» (в том числе и переживание современного Парижа) отнесено Штейгером к прошлому. Детство в воспоминаниях Штейгера – это особое внутреннее пространство настоящего, в котором эмигрант обретает дом. Изгнание из России, жизнь в Париже видится как внешнее пространство «взрослой» жизни, обрекающее человека на одиночество. Такое отношение Штейгера к детству тонко прочувствовала Марина Цветаева, писавшая ему в письме 10 августа 1936 года о том, что комнатой, способной их объединить, является «комната сна», которая сразу узнается: на нее похожи в памяти «наши детские». Единым пространством двух разных поэтов становится «общее» инобытие, особый «вывернутый» внутренний мир, противопоставленный обычной четырехмерной реальности. Для Цветаевой и Штейгера в творчестве в равной мере значимыми оказываются понятие совести, чувство ответственности за близких, мотив жалости, самоотверженной любви, образ души, тема одиночества. Оба поэта – своего рода романтики, не принимающие жизненных компромиссов. Оба доверчиво относятся к своему детству, видя в нем основание своей «объективной» субъективности.

Тема детства является сквозной в поэзии Штейгера. Противопоставление ребенка и взрослого в одном и том же человеке, чувство трагического размежевания мечты и реальной действительности связывает творчество Штейгера и Анненского. «Взрослость», по Штейгеру, есть лишь внешнее благополучие, маска беспомощного и «неумелого», обманывающегося человека. Лирический герой Штейгера, требуя от себя предельной честности, в какой-то момент осознает, что для него время детства ушло, а к взрослой жизни он не готов. В лирическом «я» поэта живут два человека: один мечтает и увлекается, другой в духе лермонтовских героев анализирует, иронизирует и выносит

приговор. «Детскость» лирического героя – это, с одной стороны, его доброта, человечность, чистота, открытость, искренность, нравственный максимализм, а с другой – несостоятельность, инфантилизм, идеализм, слабость, пустое фантазерство, бегство от реальности и романтическая мечтательность, свойственная ряду героев Достоевского и Толстого. Двойственный характер каждой из сторон лирического «я» определил основные векторы развития внутреннего конфликта в сборниках «Эта жизнь», «Неблагодарность», «2x2=4» Штейгера – путь взросления как движение к духовной трезвости и путь возвращения к детству как идеальному состоянию вневременной до-сознательной гармонии инобытия. В поисках «серьезного» слова о «самом главном» Штейгер обращается к поэтической традиции «петербургского периода» серебряного века (к творчеству Г.Иванова и отчасти через него – к лирике А.Блока, к художественным открытиям А.Ахматовой). Невозможность преодоления четко обозначившихся бинарных оппозиций «внешнего»/«внутреннего» миров стала свидетельством трагического мировосприятия поэта и явилась причиной экзистенциального одиночества, переживаемого его лирическим «я».

Во втором параграфе второй главы *«Апофатический принцип поэтики “парижской ноты”*: лирика Лидии Червинской» пристальное внимание уделяется категории отсутствия в стихотворениях Червинской. Отсутствие понимается не столько как отрицание мира, сколько как разлука, или «чистое», интуитивное «предчувствие» иного бытия, замещающего мир бессмертия. Индивидуальному бытию «здесь» и «сейчас» поэт противопоставляет судьбу поколения, обращенную к прошлому и устремленную в будущее. «Мы» в поэтическом мире Червинской – это соотнесенная с утраченным детством, временем весны, дружбы, любви, памяти надежда на жалость, будущее оправдание и искупление грехов. Лирический сюжет её творчества связан с верностью осеннего сердца прошлому, памяти и зимним ожиданием «приближений» и «рассветов» иной, вечной весны, которая наступит после смерти и которая вернет лирической героине её дом.

В качестве примера поэтики отсутствия в творчестве Червинской можно привести такие характерные для сборников «Приближения» и «Рассветы» особенности, как осторожные, приглушенные вопросительные интонации и тихие обращения, «разорванный» синтаксис (частое обращение к фигуре апозиопезиса), эмоциональные и музыкальные анафорические повторы, прием автокомментария, «проговаривания» «самого главного» в скобках. Для Червинской поэтическое слово в максимально сконцентрированном виде заключает в себе трагедию личностного бытия поэта-человека. Слово, нагруженное «пустыми» значениями, затемняющими его «чистый» смысл, становится словом «не о том». Подобно ему, жизнь без «настоящей» ценностной основы, жизнь «на грани пустоты» признается «ошибающейся» перед лицом «судьбы».

Стихотворения Червинской часто создаются как ретроспективные дневниковые записи, где «сегодняшний день» лирической героини относится ею в прошлое. Все события значимы только в связи с ожиданием оценки будущего читателя. Поэтому не

понимаемая, но не бездумная жизнь здесь и сейчас переживается в ощущении отсутствия чего-то или кого-то и в сознательном отчуждении от внешнего, «ненастоящего» мира и общения, т.е. – в одиночестве, но одиночестве «чутком». Это дружба с другом, которого нет, любовь во сне, чувства, выдуманные лирической героиней, обладающие значимостью только в жизни её своеобразного сердца. «Знаю – не зная. Люблю – не любя./Помню – не помня тебя», – пишет поэт. Знание, понимание, любовь и память – те категории, которые заключают в себе свойственную для сборников Червинской антиномию «присутствия в отсутствии». На формальном уровне это проявляется в своеобразном злоупотреблении поэтом отрицательными местоимениями и наречиями, частицами и приставками «не»/«ни», словом «нет», предлогами и приставками «без»/«бес-» и под.

В рамках мотивно-образной системы особое значение приобретают образы времен года. Так, пустота, пыльные годы (чит. время) и город связаны в мире Червинской с летом. Лето ассоциируется с внутренне «чуждым» пространством Парижа, из которого возможны «две дороги: в смерть и в дом». Соответствием цели подобного исхода в «координатах» времен года является зима, образ которой имеет непосредственное отношение к теме смерти и образу дома. Смерть и дом суть стороны одной медали. Образ зимы всегда положительно маркирован. Образ дома неотделим от образа России. Россия для Червинской является внешне «чужим» домом, но, вместе с тем, воспринимается как пространство, к которому «тянет», в котором «будет иначе», неопределенно, но ближе к «настоящему». Россия связана с будущими ожиданиями, она отождествляется с инобытием, но оборачивается и своей «действительной» стороной (мотив несвободы, образ тюрьмы). Желание дома – опоры, определенности – это бессознательная память утраченного в детстве. Такая память «без воспоминаний» настоящего соотносится в стихотворениях Червинской с временем осени, похожей на весну. Мировосприятие лирической героини Червинской конкретизируется благодаря частому обращению поэта к творчеству Пушкина. Так, например, в стихотворении «Все помню – без воспоминаний...» внутреннее состояние лирической героини соотнесено с переживаниями Татьяны Лариной во время весенней встречи с Онегиным. Однако если Татьяна признается в своей верности Онегину, героиня Червинской имеет в виду свою «верность» русской культуре.

Третья глава диссертации «Эмигрантский миф Бориса Поплавского: корабль-«антимир» в пространстве эсхатологии» представляет собой попытку системно-целостного описания мифологической модели мира Поплавского на основе интерпретации его сюрреалистического поэтического языка посредством анализа контекстов и подтекстов книги «Флаги».

Первый параграф третьей главы «*“Единственная тема” творчества Б.Поплавского*» затрагивает вопрос об острой полемике относительно задач эмигрантского творчества, развернувшейся в литературной критике русского зарубежья на рубеже 1920-х – 1930-х гг. Несмотря на многочисленные сходства во взглядах и оценках, касающихся литературного процесса, Г.Адамович и В.Ходасевич, два противостоящих друг другу критика, разошлись в

существенных нюансах. Настаивая на учебе у классиков, поэтической грамотности, оттачивании формы и пушкинской линии в поэзии, Ходасевич пытался противопоставить разрушительной богеме Монпарнаса и кризису эмигрантской литературы образец классической ясности. Адамович же видел выход из литературной ситуации тупика в предельно правдивой поэзии, в требовании «лично-одухотворенной» литературы, которая может создаваться и без овладения мастерством, будет ориентирована на лермонтовскую линию в поэзии, на «углубление в свой внутренний мир». Обозначенные внешние разногласия, по сути, отражали проблемное поле критики русского зарубежья, связанное с вопросами о том, может ли продолжать свое существование русская литература в эмиграции в принципе и каковы те условия и опоры, которые необходимы ей для создания действительно новых и талантливых произведений.

В контексте развернувшейся полемики создавал свои произведения Б.Поплавский, который понимал жизнь и творчество как умирание и самоуничтожение во имя иного, нездешнего идеала, во имя воскрешения утраченной «почвы», земли – во имя бессмертия. Художественный язык, присущий Поплавскому, многими современниками поэта был понят как отражение нового для русской литературы, «сюрреалистического» способа поэтического мышления. Природа сюрреализма Поплавского видится не только в его интересе к поискам ранних русских авангардистов, современных ему французских поэтов, в его пристрастии к наркотикам, влиянии авангардной живописи, но и в переосмыслении им творчества русских младосимволистов. Поплавский избрал путь поэта «субъективного», для которого «единственной темой», как он заметил в статье «Вокруг чисел», является заявленная в духе Маяковского тема «я сам». В неустойчивой окружающей действительности поэт не может найти опору, и поэтому ищет её в самом себе: постигая микрокосм, он пытается понять макрокосм. Поплавский признается, что ему причиняет физическое страдание понимание литературной условности, он требует предельно искреннего, «единственно» верного и «цельного» слова, находящегося на границе искусства и жизни, слова, способного выразить его сущность, назвать его Имя, запечатлеть, прибегая к определению А.Лосева, его «чудесную личностную историю», т.е. его миф. В таком понимании поэзии Поплавский предстает поэтом, не только воспринявшим русскую поэтическую традицию Жуковского – Лермонтова – Тютчева, но и продолжающим и доводящим до предела идеи поэтов и писателей серебряного века. Для Поплавского творчество становится способом борьбы с экзистенциальным страхом, переживаемым поэтами молодого поколения. «Мистический центр» своих стихотворений он видит в философско-религиозной сфере.

Во втором параграфе третьей главы «*От мифотворчества к “дилетантизму” (об одной “обратной” эстетической установке Б.Поплавского)*» речь идет о переосмыслении «русским Орфеем» идеи жизне- и мифотворчества, разработанной в творческом и критико-философском наследии деятелей серебряного века. Поплавский доводит мысль своих предшественников до предела и невольно возвращается к тютчевскому «дилетантизму», приобретающему, однако, в его случае осознанный эстетико-

мировоззренческий характер. Поэзия для Поплавского – такой же жест личности, как кивок головы, пожатие плечами, скандал или драка в кафе, спор на философскую тему, запись в дневнике, наблюдение за закатом и т.д. За таким пониманием поэзии последовало закономерное восприятие Поплавским у поэтов серебряного века представления о синкретичности искусства и о единстве всего текста творчества. Для Поплавского поэзия как выражение его внутреннего становления, пути преодоления самого себя, самовоспитания по образцу и подобию Идеала напрямую была связана с проблемой самоидентификации. В творчестве Поплавский стремился, по его собственным словам, «найти язык, в котором все будет наоборот». Именно такая эстетическая установка могла приблизить его к решению главной онтологической проблемы его существования.

В третьем и четвертом параграфах третьей главы «*Миф об Орфее в творчестве Б.Поплавского*» и «*Младосимволистский подтекст в книге “Флаги”: миф об аргонавтах*» описываются основополагающие для мифологической модели мира Поплавского мифологические сюжеты, связанные с образом Орфея. Если миф о поиске аполлоническим певцом в аду умершей возлюбленной в творчестве Поплавского эксплицирован, то миф о поэте, разделяющем судьбу друзей-аргонавтов, с которыми его объединяет скрытое прошлое и неявное будущее, обнаруживается в поэзии «царевича русского Монпарнаса» на уровне подтекста.

Впервые образ Орфея во «Флагах» появляется в программном стихотворении «Дождь» в составе сравнения: «Вокруг же нас, как в неземном саду,/ Раскачивались лавры в круглых кадках,/И громко, но необъяснимо сладко/Пел граммофон, как бы Орфей в аду». При анализе контекстов становится очевидным, что образ граммофона у Поплавского имеет символическое значение и представляет особую пространственную сферу. 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» (Н.Нусинова) 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 inferнальный 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». В «Аполлоне Безобразов» граммофон олицетворяется и становится «центральным явлением». Однако он шумит на балу в одиночестве. Воздействуя на людей, он вызывает «дионисийское нетерпение», отравляет организмы, заставляет забиться в «танцевально-телесном братстве». 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 первоизданной жизни, утраченного детства человечества, связанного в сознании поэта с русским миром: «Париж, Париж, асфальтовая Россия. Эмигрант – Адам, эмиграция – тьма внешняя. Нет, эмиграция – Ноев ковчег...». Для того чтобы вывести Россию-Эвридику из загробного мира, нужно, с одной стороны, забыть о её существовании за спиной (в прошлом), а с другой – воспеть её преображенный образ. Функцию забвения и обретения энергии творческого экстатического опьянения выполняет образ Орфея-граммофона. Об этом свидетельствуют стихи из «Серафиты 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...». 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 веке 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 её образа, идущей за именем Девы Марии (Поплавский также обращается к имени Марии в своем стихотворении) Елизаветы, бывшей некогда его возлюбленной. Вагнер воспроизводит также легенду о состязании певцов, на котором основными соперниками за сердце дамы стали *страстный* Тангейзер и воспевающий *возвышенное* чувство Вольфрам Эшенбах. Герою Вагнера, как и Овидия, 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»; или «ночной Орфей, спаситель сна», являющийся в ипостаси «нездешнего рыцаря на коне», волшебника Мерлена.

Образы двух Орфеев, сосуществующие в художественном мире Поплавского, так или иначе апеллируют к творчеству В.Ходасевича и Г.Адамовича, а также продолжают орфическую «цепочку» образов поэтического наследия М.Цветаевой, В.Иванова, А.Белого, О.Мандельштама и других представителей эпохи серебряного века. В диссертации рассматриваются творческие взаимосвязи Поплавского и названных поэтов, а также утверждается, что функцию «Логоса глубинного» (В.Иванов) выполняет в поэзии Поплавского слово русской культуры. В качестве примеров приводится сопоставительный анализ стихотворений «Превращение в камень», «Богиня жизни» Б.Поплавского и соответственно «Я вышел. Медленно сходили...», «Курятся алтари, дымят паникадила...» А.Блока.

Первообразом избираемых Поплавским мифологических и ставших легендарными сюжетов, связанных с плаванием и альтернативных путешествию Одиссея (образы рыцарей Грааля, Тристана, Гамлета, Христофора Колумба etc.), является имеющий непосредственное отношение к теме изгнания миф об аргонавтах, которые отправляются в

вынужденное странствие в поисках Золотого руна – бессмертия, но так и не обретают дома в том смысле, в котором Одиссей его никогда не терял.

В культуре серебряного века вторая часть рассматриваемого мифа была менее значимой. «Золотое руно» и «Вечная Жена» ждут путешественников впереди. Поиски младосимволистов, говоря языком мифа, были устремлены к тому моменту будущего, когда любовь далекой Девы позволит герою, обманув смерть, получить чаемое золотое руно, а значит – пересоздать мир. Основная коллизия лирического сюжета в данном случае была связана с тем, что лирический герой принадлежал земному миру, в то время как Дева и руно – небесному. Поплавский как будто продолжает младосимволистский текст. Помимо его непосредственного знакомства с творчеством и эпистолярно-критическим наследием поэтов-предшественников, обращения к нему в своих дневниках и статьях; кроме воспринятой традиции жизнетворчества (в том числе особого бытового повседневного поведения); помимо понимания эмиграции как разлуки с любимой, чит. Россией (для Поплавского, как и для Блока, Россия не «мать», но именно «Жена»); кроме стремления Поплавского выстроить сборник как единую книгу и сопроводить более 30 из 71 стихотворения «Флагов» посвящениями (ср.: аналогичная традиция А.Белого как «ритуал» приобщения адресатов к кругу «аргонавтов»), – важным представляется выбор «русским Рембо» характерных для младосимволистов тем, образов, мотивов, цветовой символики, наконец, введение их «чужого слова» в текст собственных произведений.

Поплавского интересует обратный путь аргонавтов. Возлюбленная, образ которой неотделим от мотива спасения (преображения) героя, в его варианте сюжета оказывается мертвой, как и сам герой. В мире Поплавского сфера земли как таковая отсутствует, главный конфликт перемещается в пространство неба, которое двоятся (собственно небо и мир «под землей»/«под водой»). Если для русских символистов одним из важнейших вопросов стало соотношение реального и реальнейшего, образ крылатого корабля (*птицы*), поднимающегося ввысь, являлся символом души, отправляющейся из земного мира в сферу мистического в поисках спасающего Идеала (письмо А.Белого В.Брюсову от 17 апреля 1903 года); если установка младосимволистов на преобразование действительности подразумевала взаимопроницаемость временного (исторического) и вечного, страдания их лирического героя были обусловлены недоступностью или изменой «далекого», иного, – то для Поплавского сферой существования стала исключительно область мистического, представляющая собой царство вечности и «одномоментного» времени. Душа-корабль поэта-эмигранта, не знающего «землю», погружается в «антимир» в поисках истинного. Это стремление вниз (под землю, на дно), с которым связано разоблачение призрачного мира (отсюда появление шокирующих сюрреалистических образов фантастической повседневности, которая как будто сняла с себя маску «внешнего» благообразия), становится своеобразным способом утверждения подлинника. Корабль Поплавского – это мистический дирижабль (*летающая рыба*), закрытый и молчаливый для обитателей «антимира», вынужденный одиноко скитаться в inferнальном пространстве.

Пятый параграф третьей главы *«Русский сюрреализм: мотивно-образная система книги “Флаги”»* состоит из двенадцати частей, в которых предпринимается попытка дать адекватную эстетико-мировоззренческим установкам Поплавского интерпретацию основных тем, мотивов и образов его единственного изданного при жизни сборника.

В первой части пятого параграфа «Рамочные компоненты книги “Флаги”» обращается внимание на то, что продуманность архитектоники и композиции «Флагов» свидетельствует о не случайном характере подбора стихотворений. «Флаги» предстают как логически выстроенная, целостная книга, обладающая внутренним сюжетом и продолжающая ряд книг – стихотворных «поэм» символистов. Подробное рассмотрение заглавного образа-символа сборника позволило утверждать, что выбором заглавия Поплавский продемонстрировал энигматический принцип своей поэтики. Названия стихотворений книги группируются в смысловые триады, основывающиеся на определенной системе мотивов и образов, и выполняют структурообразующую функцию. Выделяются две основные тенденции организации книги – симметричного (зеркального) и спиралевидного построения. Анализ заглавий стихотворений показал, что в целом заглавия второй половины сборника содержат больше положительных коннотаций, чем заглавия первой половины, что свидетельствует о постепенном переносе Поплавским акцента с «внешнего» парижского мира на «внутренний» русский.

Во второй части пятого параграфа третьей главы «Корабль как центральный образ-символ-миф» помимо описания названного символа дается иллюстрация одной из важнейших особенностей поэтики Поплавского – двойственность, оксюморонность едва ли не каждого образа, мотива, стиха его поэзии. Отмечается, что корабль всегда является промежуточным пространством, предстает как город-корабль, Париж. В структуре образа выделяются христианская, философская, геральдическая, социально-бытовая, «поколенческая» составляющие. Определяется «ось» мифологической модели мира Поплавского – мачта корабля (центральное в книге, 36-е, стихотворение «Флаги»). Основной характеристикой корабля является его призрачность, «перевернутость». Образ корабля говорит о том, что в мифологическом мире Поплавского преимуществом обладает вертикальная организация пространства, поэта интересует не столько «внешнее» (по горизонтали) движение поэта, сколько «внутреннее» (по вертикали). Посредством обращения к тексту новеллы Э.По «Рукопись, найденная в бутылке» предлагается интерпретация одноименного стихотворения Поплавского.

В третьей части пятого параграфа «Лодка и пароход как две сферы существования поэта-матроса» речь идет о двух ипостасях корабля, обладающих соответственно преимущественно положительными и негативными коннотациями. Образы лодки и матроса рассматриваются в контексте современной Поплавскому образности, нашедшей отражение во французской среде художников, музыкантов, поэтов, а также в мифологии «числовцев» – молодых русских парижан. Если лодка обращает поэта к миру неназванной России, то пароход, за которым стоит воспоминание о «беге» эмигрантов и образ охваченных паникой и криком людей гибнущего лайнера цивилизации, указывает, что

душа лирического героя находится во власти разрушающей стихии в состоянии преодоления крика и попытке рождения последней песни на краю гибели.

Образ антигероя, спускающегося в ад в поисках Другого (возлюбленной, души, музыки, родины, ребенка...) с целью воскресить свое настоящее «я» и обрести самоидентичность (чит. статья «героем»), рассматривается в четвертой части пятого параграфа третьей главы «Женские образы и проблема самоидентификации». Поскольку, по Поплавскому, «спасение» происходит «через женщин» (см. «Дневники»), образ возлюбленной обладает во «Флагах» не меньшей значимостью, чем образ самого лирического героя. Взаимообусловленность названных образов прослеживается на примере сюжета о Тристане и Изольде. Отношение поэта к любви находит выражение в его трактовке женских образов, среди которых выделяются inferнальные (Лаура, Ева, Елена) и тяготеющие к сфере утраченного идеала (Приснодева, Мария, Офелия, как ни странно, Саломея; Морелла, Серафита, Дева осень, «погибшая моя душа» и «Душа мироздания – Надежда на жалость»). В отдельном ряду располагаются образы Черной Мадонны и Dolorosa, интерпретировать которые помогает обладающая для Поплавского значимостью работа О.Шпенглера «Закат Европы». Русскому поэту-эмигранту как глашатаю «неудачников» судьбы чужда идея материнства. Заступницей и спасительницей в его мире выступает Дева Мария, дева осень, образ которой обращает его творчество к поэтической традиции золотого и серебряного веков. Любовь для Поплавского оказывается неназванным залогом бессмертия, поскольку является «темой спасения времени для некоей качественной вечности, некоего чувства сохранения и безопасности жизни, наконец спасенной от исчезновения в руках любимого человека» («Дневники»). Это особое состояние памяти-забвения, неотделимое от надежды и воспринятой благодаря есенинской поэзии «русской» жалости.

Пятая часть пятого параграфа «Траектория пути: образы звезд и символическое созвездие Северного Креста» содержит описание символов, образующих *метафизическую* «ось» создаваемой поэтом мифологической модели мира. Звезды трактуются как своеобразные маяки, спасающие путешественников и придающие их странствию смысл. Выделяются две семантические области, связанные с рассматриваемыми образами. С одной стороны, речь идет о христианском смысле, вкладываемом в символику звезды души (особое внимание в диссертации уделяется анализу цветowych эпитетов, сопутствующих образу); с другой – об эстетическом плане, апеллирующем к знаковой природе звезд – зашифрованного небесного письма (исследуется тема творчества и образ труженика-ангела). Русскими «координатами» пути для Поплавского становятся имена Достоевского и Лермонтова.

В трех последующих частях пятого параграфа «Преодоление Хроноса», «Образы непрерывного и дискретного времени» и «От прошлого – к вечности, или Четыре времени года» представлена наиболее проблемная область пространственно-временного континуума мифологической модели мира Поплавского.

Настоящий момент «внешнего» существования лирического героя и его окружения характеризуется, с одной стороны, как время-отсутствие, время-призрак, а с другой – как по-особому преломленное «одномоментное» время, время-прозрачность. Во «внутреннем» мистическом пространстве эсхатологии «безвременье» подразумевает вечность, а «одномоментность» – «воскресшее» (чит. преображенное) линейно-циклическое время. Восприятие поэтом Хроноса помогает конкретизировать образ поезда, связанный с мотивом памяти и, вместе с тем, указывающий на временную лауну, в которую попадает лирический герой. В «Дневнике» Поплавский писал о «любимых темах лирической поэзии»: «Любовь и смерть кажутся мне двумя основными моментами постигания чистого времени. Смерть как тема всяческого расточения и исчезновения времени, ибо душа умирает постоянно...». Для поэта эмиграция – существование в пространстве эсхатологии («Мы живем ныне уже не в истории, а в эсхатологии»), однако за обращением Поплавского к теме смерти стоит его обостренное чувство жизни и ценности, неповторимости каждого её мига. Внутренняя напряженность и интенсивность лирического переживания связана с постоянным нахождением поэта на «пределе», на «границе», что во многом объясняет появление в стихотворениях парадоксальных, шокирующих образов-«перевертышей». Амбивалентная образность находит отражение в «страшном» стихотворении «Черный заяц», в котором Поплавский прибегает к приемам кубистической живописи и предвосхищает такую особенность своего романного дискурса, как «перемещающаяся точка зрения повествователя» (О.Неволина).

Образ поезда позволяет также сопоставить поэзию Поплавского с художественным наследием О.Мандельштама. В диссертации приводится сравнительный анализ стихотворений «Роза смерти» и «Концерт на вокзале». Подчеркивается, что, несмотря на посвящение Г.Иванову и на ряд «ивановских» аллюзий, текст Поплавского апеллирует, прежде всего, к мысли Мандельштама об уходящей культуре и эпохе. Однако если тризна Мандельштама связана с «милой тенью» золотого века русской литературы, то взгляд Поплавского из потустороннего мира устремлен на поэта петербургского периода серебряного века. Мотив «бездны времен», вместе с тем, актуализирует гумилевский подтекст стихотворений Поплавского, в которых неоднократно встречается образ трамвая.

В работе замечается, что символом, воплощающим персонифицированную вечность, во «Флагах» является заимствованный из новеллы Э.По и переосмысленный Поплавским образ Мореллы. Морелла, сопутствующее ей время-ночь, а также прозрачный и призрачный день, «импрессионистические» рассвет и закат, «римские» утро и вечер – это образы, которые помогают воссоздать дихотомию «внешнего» и «внутреннего» переживания лирическим героем Поплавского пространственно-временного континуума. Тяготеющим к «парижской» сфере признается образ лета, единственного времени года, предстающего в мире поэта в мужской ипостаси. К «русской» сфере относятся образы осени, весны и зимы. С последним связана идея сохранения тел и душ, нашедшая непосредственное воплощение в образе льда, который в книге «русского Орфея» представляет собой мистическую альтернативу «реальной» земле, где покоятся мертвые.

Особое значение имеет анализ цветowych эпитетов, сопутствующих образу снега, символизирующему пограничное состояние мира Поплавского и маркирующего преобразование его «внешнего» пространства во «внутреннее».

В девятой части пятого параграфа третьей главы «Вне земли: между музыкой и жалостью» приводятся основные значения «промежуточных» тем и образов «Флагов», обладающих неземной природой и свидетельствующих о двух важнейших для творчества поэта эстетико-мировоззренческих основаниях. Наряду с образом сада, включающим в себя как аполлоническую, так и дионисийскую составляющую, интерпретируется образ дождя, становящийся символом чувствительности души, её жалости к окружающему миру. В сопоставительном аспекте рассматриваются «Армейские стансы» Поплавского и стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» Маяковского. Анализируется орнитологическая символика, репрезентирующая стихию воздуха в мифе «русского Орфея»; а также относящиеся к ней мотивы зрения и пения. Тема музыки – центральная, по всеобщему признанию исследователей, в творчестве Поплавского – раскрывается при непосредственном привлечении материалов дневников и статей поэта, затрагивающих вопрос о согласии с «духом музыки» поэтов-предшественников и, в частности, – А.Блока. Для Поплавского «дух музыки» на стороне сопричастного «большому» (историческому или поколенческому) времени, подчинившегося «власти Рока», но *достойно* принявшего свою смерть. Смерть «пронизывает жизнь насквозь», и именно в *достойном* переживании такой жизни – «внешней» неудачи, жизни-погибания заключена «великая мистическая правда». Музыка и жалость – два взаимоисключающих и в то же время взаимодополняющих аспекта творчества Поплавского, сосуществование которых обуславливает трагическую природу мировосприятия поэта.

Десятая часть пятого параграфа «Ад и рай как два предела небесной вертикали» посвящена анализу пространственных образов «Флагов» и утверждает амбивалентный характер большинства символов. Помимо двойственного «неба Валгаллы» описывается инфернальное пространство антимира. Выявить отношение поэта к «бесстрастно» воссоздаваемому «аду» помогает обращение к имени В.Жуковского – автора «страшных» баллад о грозящей человеку гибели души. Неотъемлемыми составляющими антимира предстают образы и мотивы «парижской» сферы: улыбающийся подлец (черт), ветер, ложь, молчание. Альтернативой молчания становится тишина. Как особый вариант фантазмагорического пространства рассматривается образ города, для характеристики которого немаловажное значение приобретают зачастую перекликающиеся с поэзией Блока образы балагана, театра, маскарада, бала, цирка, бильярда, парада, спектакля, скачек, карточной игры. Противоположный полюс «иносферы» соотносится с кинематографом. Отдельно исследуется семантика архетипического образа дома в контексте ситуации эмигрантского «бездомья» представителей молодого поколения парижских поэтов, а также комплекс значений, связанный с образами башни и розы, воплощающей мистическую сущность мира и намекающей на возможность возрождения лирического героя, его возвращения домой. Непосредственное отношение к

пространственной сфере России имеет образ снежного рая, путь к которому, однако, для лирического героя Поплавского в силу «обратной» логики пролегает через ад.

В одиннадцатой части пятого параграфа третьей главы «“Поколенческие” сны Б.Поплавского» затрагивается проблема погружения поэта в сферу подсознательного во сне, сосуществования его лирического героя в двух мирах (эфемерном и «настоящем») в двух ипостасях (ребенка и взрослого), за которыми стоят две мировоззренческие установки – христианство и стоицизм. Внутренняя дихотомия названных идеалов приводит к тому, что стоицизм у Поплавского не только противопоставляется христианству, но и прочитывается как его предчувствие, ожидание. В диссертации исследуется тема детства, понимаемая Поплавским во многом так же, как и Червинской, – как тема сиротства. Предлагается трактовка темы дружбы и понятия «мы», образа солдата, за мужеством и своеобразным стоицизмом (смехом) которого скрывается трагедия искаленной жизни и судьбы. Отмечается, что подобный аспект армейской образности служит наиболее яркой метафорой, определяющей у Поплавского самоощущение молодых эмигрантов. Размышления над темой одиночества в творчестве «царевича русского Монпарнаса», с одной стороны, приводят к выводу о том, что шокирующая современников сюрреалистическая образность Поплавского во многом видится продолжением традиции эпатажа русских авангардистов, стремящихся в окружении «глухих» и «слепых» стать средоточием какофонических, раздражающих слух звуков и нарушающих автоматизм восприятия хаотических зрительных образов; с другой стороны, позволяют утверждать, что одиночество стало для поэтов «парижской ноты» необходимым условием и трагическим следствием не только их внутренней, но и внешней «эмигрантской» свободы в процессе познания сущностных основ бытия и их собственной души. Только определив свое Имя, они могли оправдать собственное появление на свет. Именно с одиночеством как особым переживанием времени внутри самого себя (осознанием конечности существования каждого момента «здесь и сейчас») связано поэтическое творчество Поплавского, в котором одно из центральных мест занимает тема смерти.

В последней части пятого параграфа третьей главы «Жизнь или смерть? (о парадоксе поэтического инобытия)» речь идет о теме «душетелесности», привлекавшей внимание многих деятелей серебряного века, и об образах-маркерах мертвого, умирающего и воскресающего мира во «Флагах» – символах солнца и луны. Соотношение Sol et Luna в контексте эстетической мифопоэтической программы Поплавского прочитывается как взаимосвязь поэта, создающего стихи-артефакты (чит. оставляющего материальные «следы» своей личности, «запечатывающего» в предмете, «в бутылке», дыхание собственного тела), и его души. Жизнь, телодвижение (танец) и творчество для Поплавского – единое целое. Поэтическое слово в силу своего онтологического содержания несет в себе обостренное чувство ответственности, присущее Поплавскому – поэту и человеку – и подразумевающее его глубокое приятие жизни как таковой. Путь его лирического героя составляет преодоление разрыва между душой и телом после смерти,

т.е. чаяние воскресения, воссоединения преобразенных души и тела в «плоти», залогом которого становится стихотворение – зеркало, позволяющее не только увидеть себя со стороны во «внешнем» мире, но и, погрузившись в собственное отражение, познав своего двойника и обличив его призрачность, обнаружить «внутреннее», истинное «я», понять смысл настоящей жизни, своей судьбы, заглянуть в будущее, «по ту сторону» бытия. Отвечая на упреки в «похоронных настроениях», Поплавский писал в журнале «Числа»: «Пытливо всматриваясь в смерть, пишущие о ней славят жизнь. О смерти мы хотим писать во имя жизни». «Не есть ли вопрос о смерти, в сущности, борьба со смертью и повышенное чувство жизни?» – именно так в форме риторического вопроса «Орфей русского Монпарнаса» определил сущность своей поэтики «наоборот».

В **заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, среди которых немаловажными представляются замечания о том, что внутренняя коллизия, переживаемая лирическим героем Штейгера, позволяет понять метаморфозы, происходящие с категорией времени в художественном мире Поплавского, а «проговаривающаяся» поэзия Червинской помогает восстановить корреляционные пары пространственных и временных мотивов и образов, относящихся к «посюсторонней» и «потусторонней» сферам в мифе «русского Орфея». В то же время в отличие от лирического героя Штейгера лирическому «я» Поплавского грозит не столько бегство от далекой по отношению к счастливому идеалу «внешней» реальности, сколько утрата «светлого» переживания «безнадежности». Если ребенок Штейгера «учится жить», то взрослый Поплавского «учится умирать», возвращаться к своим истокам. В этом смысле Поплавскому ближе оказывается позиция Червинской. Вместе с тем, если «русский» мир Червинской подразумевает присутствие в отсутствии «самого главного», то «парижский» антимир Поплавского являет его отсутствие в присутствии. Анализ творчества поэтов «парижской ноты» показал, что представители молодого поколения первой волны русской эмиграции ориентировались в своей художественной практике на принципы т.н. «петербургской поэтики» (В.Вейдле) серебряного века, переосмысливая и реализуя их в условиях «предельного» существования «по ту сторону» бытия – в изгнании.

Основные положения диссертационной работы отражены в следующих публикациях:

1. Кочеткова О.С. Проблема внутреннего и внешнего пространства в судьбе и творчестве А.С.Штейгера //Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2010. – № 2. – С. 81–94.

2. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского //Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2010. – № 1. В печати.

3. Кочеткова О.С. Поэтика отсутствия в сборнике Л.Д.Червинской «Рассветы» // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С.198–202.

4. Кочеткова О.С. Сборник Б.Поплавского «Флаги»: сильные позиции текста // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2008. – С.530–533.

5. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» (об одном сравнении в стихотворении Бориса Поплавского «Дождь») // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2009. – С.533–535.

6. Кочеткова О.С. Младосимволистский миф об аргонавтах в сборнике Б.Ю.Поплавского «Флаги» //Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: Изд-во Моск.ун-та, 2010. – С.629–631.

7. Кочеткова О.С. Мир детства в воспоминаниях Анатолия Штейгера: Россия в полусне // Мир детства в русском зарубежье: III Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века» (Москва, 25–27 марта 2009 года). – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2011. Принята к печати.