

Научная статья  
УДК 821.161.1  
doi: 10.17223/15617793/515/3

## Образ Гамлете в лирике Бориса Поплавского

Глеб Максимович Маматов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия, G.M.Mamatov@yandex.ru

**Аннотация.** Рассматривается образ Гамлете в лирике Б. Поплавского от ранних стихов 1920-х гг. до посмертной книги «Снежный час». Изучаются связи гамлетизма Поплавского с поэтической традицией изображения «принца датского» и Офелии в русском и европейском модернизме. С предшественниками Поплавского объединяет осознание шекспировского героя как символа трагического, связанного с дионаисийско-мистериальным началом. Но Гамлет в поэзии Поплавского является и символом поэзии, воплощением художника и Орфея, чьё «аполлоническое творчество» не может быть принято в холодном страшном мире, потому трагедия этого героя заключается в его одиночестве и отчуждении.

**Ключевые слова:** Б. Поплавский, образ Гамлете, У. Шекспир, образность, поэзия русского зарубежья, символ

**Для цитирования:** Маматов Г.М. Образ Гамлете в лирике Бориса Поплавского // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 515. С. 25–36. doi: 10.17223/15617793/515/3

Original article  
doi: 10.17223/15617793/515/3

## The image of Hamlet in Boris Poplavsky's lyrics

Gleb M. Mamatov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation, G.M.Mamatov@yandex.ru

**Abstract.** The article analyzes the image of Hamlet in the poetry of Boris Poplavsky, drawing on the material from his early lyric poetry and the poetic collections *Automatic Poems*, *Flags*, and *Snowy Hour*. It identifies a specific evolution of this canonical hero, driven by the poet's changing aesthetic principles and the metamorphoses of his artistic views. In his early works, the Hamlet theme emerges in poems dedicated to the creative act itself. The most frequent image here is that of Ophelia. In this early lyric poetry, which is close to the avant-garde tradition, art is perceived as an aggressive force that brings death and mutilation to both the creator and the audience. Consequently, Ophelia, symbolizing creativity and universal beauty, is portrayed either as a victim devoured by monsters at a phantasmagorical feast arising in the mind of the mad poet, or as the heroine of a play during which an unknown force destroys the theater along with all its visitors and actors. The correlation between the theme of creativity and the Shakespearean plot is presented differently in the collection *Automatic Poems*, which features a Hamlet cycle. Here, the Shakespearean hero embodies the poet, who creates mysterious worlds within his consciousness – a concept represented through surrealistic symbols of mechanical devices. These devices symbolize the creator who, in accordance with the ideas of André Breton's French Surrealist School, is merely a phonograph, reproducing the images he witnesses in an oneiric state. However, the role of the creator is tragic; his poems transform into a scream and morbid sounds, signifying absolute solitude and the impossibility of reconciliation with reality. This theme continues in *Flags*, where Hamlet and Ophelia appear in connection with themes of eschatology, death, and madness. In this collection, the fate of the Shakespearean hero is presented as a cycle, which can be divided into the following stages: the rejection of paradise and existence on earth ("Hamlet's Childhood") – the desire for death as departure ("Pity for Europe") – disappearance/departure to Valhalla ("Hamlet") – existence in the otherworld and the vision of earthly nightmares ("Hamlet and the Angel"). The image of Hamlet is presented in a completely different way in the collection *Snowy Hour*, where it is endowed with multiple connotations. Primarily, he is a solar god, defeated by the darkness of an earthly world indifferent to him; his creative power proves unnecessary in reality. The Hamlet plot concerning Hamlet-Sun's descent into the kingdom of shadows and the womb of darkness is merged with the myth of Orpheus's descent into Hades. However, in Poplavsky's version, this occurs not for the sake of searching for Eurydice-Ophelia, but due to the incompatibility of sublime art with the earthly world ("Gazing into the Perdition of Summer Days"). Throughout Boris Poplavsky's body of work, Hamlet acts as a symbol of the creator and of art itself. Yet, whereas in the early lyrics this symbol signified creativity as madness, obsession, and the loss of sanity in the name of the creator's grand purpose, starting with *Automatic Poems*, the image of Hamlet-the-poet becomes associated with a tragic understanding of his alienation in a cold, wintry world. This introduces motifs of suicide and the desire to abandon the real world in order to attain spiritual harmony.

**Keywords:** Boris Poplavsky, image of Hamlet, William Shakespeare, imagery, poetry of Russian abroad, symbol

**For citation:** Mamatov, G.M. (2025) The image of Hamlet in Boris Poplavsky's lyrics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal.* 515. pp. 25–36. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/515/3

На протяжении творческого пути представитель первой волны русского зарубежья Б. Поплавский неоднократно обращался к «Гамлету» У. Шекспира. О.А. Савинская пишет, что созданный младоэмигрантом «гамлетовский миф» обусловлен биографией поэта, а шекспировский персонаж представляется литературной маской монпарнасца: «Лирик-эмигрант вписывает мифологему Гамлете в смысловое пространство собственной биографии» [1. С. 16]. В диссертации О. Савинской и её статье [2. С. 134–138] сделана попытка реконструировать эволюцию архетипического образа мировой литературы в лирике Поплавского: «Можно говорить о динамике, сложной эволюции лирического мифа о Гамлете, созданного Поплавским. От Гамлете – носителя романтического миропонимания <...> авторский миф движется к Гамлете – провозвестнику Апокалипсиса XX века. Но затем логика лирического мифотворчества Поплавского превращает Гамлете в создателя особого “Солнечного мира”, преодолевшего мучившие его земные противоречия» [1. С. 17]. Соглашаясь с эсхатологической и биографической трактовкой, мы не можем полностью принять остальные позиции исследовательницы. Во-первых, в работах Савинской не учтены ранние авангардистские стихи монпарнасца, где сюжеты о Гамлете и Офелии имеют особое развитие. Во-вторых, не упоминается важнейшая трактовка Гамлете как воплощения творца. В-третьих, стихотворение «Всматриваясь в гибель летних дней», где возникает образ солнечного бога, не соотносится с темой преодоления мучительных противоречий. Отдельные мысли о гамлетизме поэта сделаны другими исследователями. Н.О. Осипова рассматривает шекспировский сюжет в контексте связей его творчества с культурой Ренессанса [3. С. 109]. Н.А. Кузнецова изучает гамлетовский сюжет во ««Флагах» в сравнении с поэзией Серебряного века [4. С. 272–273]. В работах Н.Б. Лапаевой [5], Р. Компарелли [6. С. 56–57], Н.С. Мильковича [7. С. 86] изучены отдельные аспекты темы гамлетизма. Лакунарной темой остаётся образ Гамлете как воплощение художника, что связано с концепцией творчества Б. Поплавского, во многом опиравшегося на традиции модерна. В связи с этим целью работы является рассмотрение образа Гамлете-Творца в лирике Б. Поплавского в контексте его эстетических взглядов на творчество, а также в связи с поэтикой русского символизма.

Перед непосредственным анализом образа Гамлете в поэзии Поплавского следует обозначить основные значения шекспировского сюжета в русской литературе. Начиная с конца XVIII в., после гибели Павла I, «русского Гамлете», главный герой шекспировской трагедии неизменно возникает в произведениях большинства русских писателей, среди которых А.С. Грибоедов, А. Пушкин, А. Герцен, И. Тургенев, А. Фет, А. Чехов. В статье Н.Н. Летиной отмечаются два основных аспекта в образе Гамлете, которые актуализируются в русской литературе XIX в.: 1. «Философский, духовно-нравственный, социальный, интеллектуальный и эсхатологический аспекты гамлетизма» [8. С. 88]. «Высокие» и «философические» черты шекспировского героя реализуются в образах Чацкого и Ленского.

Интеллектуализм Гамлете обусловлен проявлением таких качеств шекспировского героя, как свободомыслие, рефлексия и критицизм. 2. Социальный аспект [8. С. 90]. В русском реализме второй половины XIX в. (И. Тургенев, А. Герцен, Н. Златовратский, А. Чехов) Гамлете становится уже не литературным, а социальным типом «бездейственной, сомневающейся, эгоистичной, критичной, несчастной и бесполезной личности» [8. С. 90]. Следует отметить другие воплощения шекспировского героя в русской литературе. В 1824 г. Е. Баратынский создаёт элегию «Череп», где реконструируется сцена на кладбище: Гамлете держит в руках череп Иорика и рефлексирует о тщете всего мирского. У Баратынского лирический герой находит разрытую могилу и размышляет над смертью, воспринимая её как единую участь для всех людей. В «Послании к Дельвигу» А. Пушкина с Гамлете отождествлён сам Баратынский как создатель кладбищенских элегий, причём Пушкин пародирует основную образность «Черепа». Гамлете-поэт возникает и в стихотворении «Кинжалные слова» К. Бальмонта, где шекспировский герой – творец-бунтарь, желающий ниспровергнуть каноны современного ему искусства.

Ранее пушкинского послания его адресат А. Дельвиг создаёт идилию «Конец Золотого века», в которой впервые в русской поэзии обыгрывается сцена смерти Офелии и вводятся связанные с ней темы пения, безумия и утопления. Тема самоубийства возлюбленной Гамлете стала развиваться в дальнейшем (цикл А. Фета «К Офелии», «Офелия в цветах и уборе», «Песня Офелии» А. Блока). Особое место в русской лирике занимает мотив жалости к Офелии со стороны лирического героя («Офелия» Н. Некрасова). Почти все стихотворения, связанные с Гамлете и Офелией, пронизаны темой смерти. В русской классической литературе образ Гамлете также возникает в произведениях с политической тематикой, в которых затронуты темы власти и справедливости («Гамлете» А. Сумарокова, «Гамлете» С. Висковатова) [9]. Таковым предстаёт гамлетовский комплекс в русской словесности, предшествовавшей лирике Б. Поплавского.

Необходимо сделать предварительные выводы. В поэзии Поплавского Гамлете всегда ассоциируется с образом творца, создателя художественного текста, чей образ можно трактовать как двойника лирического героя-поэта. Поплавского можно назвать продолжателем выделенной нами традиции, начатой в русском романтизме Баратынского и Пушкина, и продолженной лишь в поэзии К. Бальмонта. Однако говорить о том, что Поплавский становится наследником такого восприятия шекспировского героя, нельзя, что соотносится с его самобытной концепцией творчества и эстетической полемикой с эстетикой русского и европейского модерна.

В ранней авангардной поэзии Бориса Поплавского [10; 11. С. 58] в основном упомянута Офелия. Лишь в черновом варианте стихотворения «Лицо в окне висит, стоит, лежит» возникает образ Гамлете-поэта: «Мертвцы в салоне ели карты/ Пели им в цилиндрах петухи/ А при лунной музыке за партой/ Гамлете сочинял свои стихи./ Был он бледен некрасив и грязен/ За стеклом

смеялся соловей» [12. Т. 1. С. 490]. Образ Гамлета-поэта можно трактовать как страдальца во имя искусства, полностью посвятившего себя высокому призванию, а потому измотанного и измученного, но в то же время его лирика прекрасна и сопровождается звуками серенады. Упоминание «лунной музыки» и соловья представляется пародированием известных в культуре поэтов, литературных клише, причём эта музыкальная образность также двойственна: она и гармонична, и мучительна, мотив «смеха соловья» (инверсирование классического мотива соловьиного пения) можно трактовать как насмешку над героем, чьё творчество – тяжёлый и неблагодарный труд.

В футуристической поэме «Мрактат о гуне» объектом пародии становится Офелия, чьё имя соотносится с небесным телом, поэт соединяет «Офелию» с «Перигелием» с помощью внутренней рифмы. Поэт использует приём каламбура: «Всего стадий у луны шесть/ Надир и зенит/ Офелия и перигелия/ Правое и левое/ Париж и Лондон» [13. С. 50]. Отметим, что поэма посвящена демифологизации константного в мировой лирике образа луны, само ночное светило в творчестве монпарнасца часто связано с Офелией («Гамлет» («Флаги»)), образ безумной возлюбленной, представляющийся возвышенным в мировом искусстве, в поэзии Поплавского воспринимается иронично. Обыгрывание имени Офелии возникает в миниатюре «Ручей, но чей?». Если в «Мрактате о гуне» игра слов основана на омонимичной связи имени девы и космического тела, то в этом стихотворении используется изощрённая звуковая семантизация: «Офелия, ты фея иль афера?/ Венок над головою Олоферна!/ В воде стоит литературный ад, / Открытие и порочный клад» [12. Т. 1. С. 93]. Офелия объединена с Олоферном (аллитерации на «ф» и «л») и ассонансы на «о» и «е»), ассирийским полководцем, обезглавленным Юдифью. Нельзя не отметить и образ венка, ассоциирующегося с цветочным венком на голове мёртвой Офелии, упомянутой в предшествующей строфе: «Офелия пошла, гуляя, в лес,/ Но уж у ног её – ручей-подлец./ Её обвил, как горничную сонник,/ Журча, увлёк на синий подоконник» [12. Т. 1. С. 93]. Стихотворение посвящено теме творчества как безумия, в нём описывается «литературный ад», пир фантастических существ, царящий в голове страдающего поэта, потому такое разнообразие поэтических и библейских образов осмысливается как сумасшествие творца, посвятившего себя служению искусству: «Варёные сирены с грудью женской,/ Тритоны с перекошенным лицом./ Морские змеи бесконечной лентой/ И дети, проданные их отцом <...> Я отрезаю голову себе» [12. Т. 1. С. 94]. Тема отсечения головы явно отсылает к образу Олоферна, и обезглавливает себя сам герой-поэт. Мотив усекновения головы символизирует процесс созидания как потери разума, уходят рационального начала жизни в сферу бессознательного. Созидание не контролируется рассудком. Заметим, что кроме поэта «блудом» на этом пиру становится и Офелия: «И ты лежишь под соусом любови/ С румяною картошкою вокруг./ На деревянном блюде, с изголовьем/ Разваренных до пористости рук./ Стучит ножами разношерстный ад» [12. Т. 1. С. 93]. В этом

фрагменте возникает тема амбивалентности искусства: творчество подобно волшебству, чудотворству, но в то же время это обман, нечто запутывающее и творца, и читателя. Упоминание ручья в названии стихотворения также можно трактовать двояко: во-первых, как намёк на описание работы бессознательного, создающего всевозможные картины в порыве вдохновения и экстаза, что у Поплавского часто маркируется акватическими образами [14. Р. 184]; во-вторых, как связь со смертью Офелии, чьё тело омывал ручей.

В стихотворении «Бардак на весу» Офелия и Гамлет не упоминаются, но, согласно комментарию к произведению, Поплавский приписал к нему небольшой прозаический фрагмент на французском языке: «Тебе, распутный ангел, тебе, благочестивый бес, до глубины уязвленный лунной отравой, я посвящаю сон в весеннюю ночь, апологию тлетворных добродетелей – похвалу небесным порокам. *Борис Поплавский, могильщик, влюбленный в Офелию цивилизации*» [12. Т. 1. С. 500]. В этой записи, как и в стихотворении, акцентируется тема мучительного творчества: типичные поэтические клише (лунная ночь, весна, иронически изменённое заглавие другой пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь») воспринимаются как яд, мучающий поэта, представляющийся то лунным раком (акватическая метафора бессознательного), то мертвецом: «Вращающаяся и ледяная/ Игла весны входящая в пальто/ Средь майской теплоты где ходят льды» [12. Т. 1. С. 174]; «В тумане лунный рак метал икру/ <...>/ Безумно шевеля рукой клешней/ С зажатой в ней плешивою луной/ Покойник жрет проворно колбасу/ В цилиндре пляшет нагишом в лесу» [12. Т. 1. С. 173–174]. Творчество видится как медиация между миром живых и царством мёртвых, сравнение себя с лунным раком, выражает двойственность творчества: это постижение мрачных глубин жизни и подсознания, и возвышение до небесных сфер: «Переползающие в дыму столы/ И там на них поэты сняв портища/ <...>/ И голый голос тонет без воды/ Прозрачный череп стонет без беды/ Возвратный выдох молкнет на весу/ Прелестный призрак виснет на носу» [12. Т. 1. С. 174]. Упоминание черепа можно интерпретировать как аллюзию к знаменитой сцене с Гамлетом и черепом Йорика. Поэт всегда находится на грани миров живых и мёртвых, разрушения и гармонии. В finale подчёркивается апокалиптическое начало искусства, название «Бардак на весу» можно трактовать как хаос творчества и литературы, способный уничтожить и окружающий поэта мир, и его самого: «Что ночью слышит, видит Вечный Жид», «И с ним в него впившись волшебный рак/ Трясется в такт как образцовый фрак/ Раскачивается небес барак/ Кракк!!!!» [12. Т. 1. С. 174]. Офелия цивилизации – метафора художественной вселенной, создаваемой поэтом, которую он, будучи могильщиком, способен похоронить-уничтожить, данная трактовка соединена с толкованием образа могильщика как реминисценции к «Гамлету».

В стихотворении «Не тонущая жизнь, ау, ау!» вновь упоминается Офелия: «Почто мадам? театрам нет конца!/ Кафе анатомический театр/ Где каждый рад от своего лица/ Прошелестеть: Офелия, Экватор» [12. Т. 1. С. 437–438].

Гамлетовская тематика связана с мотивом театра, причём поэт совмещает значения омонимов: драматический театр и анатомический театр. Возможно, образ Офелии в анатомическом театре отсылает к уже проанализированному стихотворению «Ручей, но чей?», где на пиршественном столе лежит отрезанная голова поэта, а одним из блюд является труп Офелии, который съедают фантасмагорические чудовища. Тело девы стало экспонатом для толпы, которая вместе с театром, описываемым как «бутафорский ад», уничтожается стихией искусства: «В партере публика бесшумно умерла./ Уж тысяча карет ведёт останки. <...> Стреляют пистолеты, хлещут шпаги,/ И пушки деревянные стучат./ Актеров душат черти из бумаги./ Вся труппа, весь театр разгромлен, смят» [12. Т. 1. С. 438]. В миниатюре «Томился Тютчев в темноте ночной» возникает образ Гамлета. Тема творчества очевидна, причём одним из воплощений героя является Гамлет: «— Скелет и Гамлет, Делия в цилиндре» [12. Т. 1. С. 127]. Возникающая «муза из подвала» в стихотворении – это многогранный образ, возникающий в различных ипостасях, одной из которых является Офелия, которую ожидает Гамлет: «Томился Тютчев в темноте ночной,/ И Блок впотьмах вздыхал под одеялом./ И только я, под яркою луной,/ Жду, улыбаясь, деву из подвала» [12. Т. 1. С. 126].

Говоря о раннем творчестве Поплавского, допустимо предположить, что на его раннюю авангардную лирику и концепцию творчества оказали влияние итальянские и русские футуристы, в чьей эстетике агрессия становится необходимым «атрибутом» поэзии. Е.А. Бобринская отмечает, что в итальянском футуризме насилие виделось возможностью спасения ветхой европейской культуры, погибшей в огне Первой мировой войны [15. С. 205]: «Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение, лишенное агрессивного характера, не может быть шедевром. Поэзию надо рассматривать как яростную атаку против неведомых сил, чтобы покорить их и заставить склониться перед человеком» [16. С. 7]. Иная картина обнаруживается в поэтике русского футуризма. Насилие в их творчестве больше согласуется с эстетикой «ярмарочных представлений», восходя к скоморошеству и фольклору [15. С. 204–206]. Итальянские футуристы видели в насилии именно разрушение старого искусства; русские поэты полагали, что обновление обретается через гибель, но отличием становится обращение русских футуристов к истокам, примером чего являются реминисценции к лубкам, в которых изображались сцены из «Апокалипсиса» или мучения грешников в Аду в иллюстрациях К. Малевича и Н. Гончаровой к книге А. Кручёных и В. Хлебникова «Игра в ад». Насилие – путь к катарсису и возрождению [15. С. 206]. В лирике и философии Поплавского отличием является то, что агрессия совершается не автором, чья созидаательная функция в авангарде сохранена, а искусством, стихией творчества, причём жертвой насилия является поэт, представляющийся как орудие неведомых сил, заставляющих его творить, процесс создания произведения искусства часто представлен как борьба и членовредительство. Поэтому в поэзии монпарнасца

Гамлет-Поэт и Офелия-Творение осмыслены как жертвы. Сам Поплавский изложит понимание искусства-насилия в следующей записи из философского дневника: «Христос, Сократ и Моцарт погибли и сиянием своего погибания озарили мир. Ясно, что удаваться и быть благополучным – греховно и мистически неприлично. Может быть, даже и духовно погибать необходимо – агонизировать нравственно» [12. Т. 3. С. 257]. Гибель во имя искусства является необходимым опытом для творца, как и прохождение жестоких испытаний (смерть Моцарта во время написания «Реквиема», казнь Сократа и Христа во имя их убеждений).

В книге «Автоматические стихи» значимое место занимает «гамлетовский цикл». В этих стихах обнаруживается влияние эстетики французских сюрреалистов школы А. Бретона, что уже освещено в научной литературе [17, 18]. Как в ранней лирике, шекспировский герой связан с темой творчества, но акценты меняются кардинально. Образ Гамлета предстаёт в связи с темами музыки и литературы: «Жарко, судьба на злате/ Пыль летит до небес/ До иных мирозданий/ Нам Гамлета кто-то читает –/ Как будто фонограф во мраке» [12. Т. 1. С. 388]. «Гамлет» подразумевается как произведение Шекспира, строки из которого произносит загадочный диктор из неведомого мира. Важны темы мрака, механистичности и искусственности, что эксплицируется в образе фонографа, прибора для воспроизведения звуков, подобного граммофону и патефону. Л. Ливак отмечает: «В контексте французского сюрреализма заключение подразумевает зависимое состояние поэта, подобного “записывающему устройству”, и обмен сообщениями между путниками в сюрреалистическом художественном методе» [14. Р. 183]. Фонограф в стихотворении можно трактовать как образ лирического героя-поэта, который «ломается» и создаёт дисгармонию. Строки из шекспировской трагедии, раздающиеся из неведомого мира, искажаются, превращаясь в диссонансные громкие звуки, в которых герой слышит всемирную инфернальную какофонию: «Яркие муки/ Мерзкие звуки/ Долгие муки/ И всё грех/ И всё смех/ Нам жизни не надо/ Над миром смех/ Горячие органы ада/ Спят в отраженьях луны» [12. Т. 1. С. 388]. Тема превращения высокого искусства в крики центральная. Мотив вселенского смеха разрушает миф о мировой музыке, становящейся сатанинским хохотом, пронизывающим Вселенную и делающим существование истинного искусства невозможным. В следующем стихотворении образ Гамлета соотносится с темой литературы, а мир представлен как Вселенская Книга: «В огромной кожаной книге/ Танцевали карты во тьме золотистых мечей/ <...>/ И Гамлет в саду говорил что вертелся на север/ Сквозных и бессмысленных слов/ О судьбе/ И только мне было видно/ Как бились в подвале/ Огромные руки минут-палачей» [12. Т. 1. С. 387]. Над миром-книгой вновь звучит вселенский шум рока, судьбы. Повторяется тема уничтожения великого искусства. Слова Гамлета «сквозные и бессмысленные», не имеющие ценности из-за скоротечности бытия, беспомощного перед потоком времени и рока.

В следующей миниатюре возникают Гамлет и Офелия: «Стекло лазури, мания величья,/ Философия Шеллинга, газета и шар Гесперид/ Всё было странно найти

на снегу/ Гномы спускались к извилинам/ Век, слов, капель, цветов/ Немного выше рвали газету/ И ангелы ели судьбу/ Там Гамлет кричал о закате/ И билась Офелия в новом стеклянном гробу/ Видимо, не зная философии Шеллинга» [12. Т. 1. С. 389]. Важна контаминация мотивов трагедии Шекспира и сказки Братьев Гримм: скрещены образы Офелии и Белоснежки, Гамлета и принца. На это соединение указывает упоминание гномов и стеклянного гроба, отсылающего к хрустальному гробу из сказки. Принцесса-Офелия жива, но она находится в неволе, ибо образ гроба можно интерпретировать как метафору ограниченности жизни. Центральная тема рока, «высокой участии», являющейся обречённостью Гамлета, не способного освободить сказочную Офелию и находящегося в такой же неволе, ибо небо в миниатюре также представлено как стеклянная лазурь, подобно гробу. Важно упоминание философии Ф. Шеллинга. В. Копылова пишет, что в лирике Поплавского частотна связь с шеллингианской темой предназначения художника [19. С. 117]. Эта идея немецкого философа проявляется в лирическом сюжете стихотворения, основанного на мотиве сна как на погружении в бессознательное, что типично для сюрреалистической поэтики А. Бретона, опиравшегося на идеи З. Фрейда и понимавшего роль художника как механического устройства, «записывающего» картины, видимые в онейрическом состоянии [20. С. 45]. Поплавский также писал о снах как наиболее приемлемом состоянии, дарующем возможность созидания. Нахождение в бессознательном равнозначно пребыванию в мистическом трансе: «...то, что делает любого иллюмината пророком, – это точное предчувствие и осознание мистического припадка – внезапной близости подсознательной сферы, внезапного утончения перегородки между его обоими сознаниями, во время которого каждое усилие сознания во сто крат обрасти светом и жалкое слово человека, как бы подхваченное неудержимой инерцией, всё с возрастающим грохотом вращается вокруг внезапнотельной оси» [12. Т. 3. С. 472]. Во всех приведённых стихотворениях возникает мотив ухода в мистическое состояние, когда снимается грань между сном и явью. Гамлет становится двойником поэта, находящегося в пограничном состоянии, так как его слова превращаются в крик или в нечто бессмысленное и обречённое на забвение.

В последней миниатюре цикла возникает Гамлет-инженер: «Стекловидные деревья рассвета/ На фабричном дворе/ Там Гамлет пускает в ход сложнейшие машины/ Которые ударяют колёсами/ В вершины подводных гор/ И тают/ Утро равняется себе и соседнему вечеру счастья» [12. Т. 1. С. 390]. Стихотворение можно интерпретировать как описание момента перед пробуждением. «Стекловидные деревья рассвета» – метафора зари, восходящего солнца, чей свет чист и прозрачен. На мотив сна указывает соединение образа Гамлета и урбанистических мотивов инженерии, фабрики, заводских машин. Происходит внезапный и резкий переход от «фабричного двора» в подводный мир, где находятся неведомые горы. Б. Поплавский акцентировал связь сна и воды, процесс творчества он видел

как погружение в глубины подсознательного: «...найшее сознание, слишком активно наполненное, не даёт возможности высшему выразиться в себе, вот почему поэты бегут от жизни и культивируют пассивность – она и есть та гладь воды, без которой не отражается лицо, склонённое над ним, ибо уже давно замечен тот странный факт, что особо замечательные мысли и моменты появляются не в момент величайшей активности сознания, а наоборот, в полной его тишине, ни с того ни с сего, без всякой подготовки, кроме спокойствия. Подсознательное выкатывается в дремлющее сознание» [12. Т. 3. С. 472]. Уход в глубины сознания порождает таинственные картины, которые поэт механически воспроизводит на бумаге. Упоминание подводных гор в стихотворении неслучайно: это пространство пограничное, символическая диагональ между пучиной подсознания и будничным бытием. Удар «сложнейших машин» о пики этих гор и последующее таяние знаменуют исчезновение сна и картин, которые видят герой. Гамлет, который приводит в движение механизмы творчества, имеет теургическое начало, ибо контролирует работу механизмов творчества.

Связь Гамлета с концепцией творчества продолжится в единственной прижизненной книге стихов Поплавского «Флаги», в которой он отходит от идеалов ранней лирики и «Автоматических стихов» [1. С. 17; 21. Р. 93–94]. Стихотворение «Гамлет» строится на диалоге Офелии и Гамлета. Основополагающим приёмом становится антитеза, противопоставление жизни и смерти, посю- и потустороннего: «Молча снежинка спускается бабочкой алой./ Тихо стекают на здания струйки огня./ Но растворяясь в сиреневом небе Валгаллы,/ Гамлет пропал до наступления дня» [12. Т. 1. С. 189]. Офелия предлагает Гамлету остаться ради наблюдения за небесными светилами. В finale она лишается рассудка и обращается также к высшему миру, маркированному образом луны: ««Гамлет, Ты уезжаешь, останься со мной!»/ Пела безумная девушка под луной» [12. Т. 1. С. 188–189]. Если в Раю-Валгалле возможно существование небесной гармонии, то в нижнем герои обречены на страдания: ««Гамлет, Ты уезжаешь, останься со мной,/ Мы прикоснёмся к земле и, рыдая, заснём от печали/ Мы насладимся до слёз униженьем печали земной,/ Мы закричим от печали, как раньше до нас не кричали» [12. Т. 1. С. 189]. Исчезновение Гамлета допустимо интерпретировать в связи с его принадлежностью к космическому миру, где нет места земной жизни. Сюжет о любви Гамлета и Офелии достаточно распространён в поэзии Модерна [22], у Поплавского он реализован в особом ключе. Герой жертвует чувствами ради обретения Валгаллы. В миниатюре продолжается тема творчества, искусство видится как сила, несущая муки, безумие и в то же время надежду на существование в Раю: «Там на большой высоте расцветает мороз,/ Юноша спит на вершине горы розоватой,/ Сад проплывает в малиновом зареве роз,/ Воздух светает, и полюс блестит синеватый» [12. Т. 1. С. 189].

В стихотворении «Жалость к Европе» образы шекспировских героев соотносятся с эсхатологической тематикой: «Европа, Европа сады твои полны народу./ Читает газету Офелия в белом такси./ А Гамлет в трам-

вае мечтает уйти на свободу/ Упав под колёса с улыбкою смертной тоски» [12. Т. 1. С. 213].

Тема ухода Гамлете представлена как суицид героя, не желающего существовать в реальности. Допустимо предположить, что Б. Поплавский инверсирует сюжет о самоубийстве Офелии; в поэзии Серебряного века гибель героини, падающей под колёса, встречается в миниатюре В. Брюсова «Офелия»: «Метнулась толпа и застыла, жадная,/ Вокруг бедного тела, в крови, в пыли.../ Но жизнь шумела, всё та же, нарядная,/ Авто и трамваи летели вдали» [23. С. 32]. Если у Брюсова подчёркивается тема равнодушия толпы к смерти Офелии, то у Поплавского гибель видится как желанное обретение свободы и полёта над погибающей цивилизацией. Важным нюансом становится упоминание роз: «И розы в магазинах вянут за толстым стеклом». Увяддающие за стеклом цветы символически дополняют образ не способного выжить в равнодушном и холодном «стеклянном» мире Гамлете. Рассмотрим следующие стихи: «И плакали – люди наутро от жалости страшной/ Прошедшие годы увидев случайно во сне» [12. Т. 1. С. 213]. Прошедшие годы, вызывающие слёзы, являются временами Гамлете и Офелии, эпохой существования истинного чувственного искусства, которому нет места в современной действительности.

В миниатюре «Детство Гамлете» имя героя даже не упомянуто. Урбанистические мотивы связывают произведение с «Жалостью к Европе». В «Детстве Гамлете» звучит тот же мотив разделения на прекрасный запредельный сказочный мир, полный музыки и красок («Зимнее утро чесалось под снежной периной./ А на другой стороне был отвесный лиловый лес./ Сверху курлыкал невидимый блеск соловьиной./ Яркие лодки спускались сквозь листву с небес» [12. Т. 1. С. 194]), и на земную реальность, скрытую тьмой и снегом. Но если в предыдущих стихах Гамлет желал совершил суицид, то в этом тексте он возвращается в реальность: «Каждый был тих и красив и умён беспредельно./ Светлый дракон их о Боге учил на горе./ В городе ж снежном и солнном был понедельник –/ Нужно в гимназию было идти на заре» [12. Т. 1. С. 195].

В стихотворении «Гамлет и ангел» шекспировский герой существует в запредельных эмпириях, он видит сон о земной жизни. Если ранее герой мечтал о трансцендентных мирах, то теперь ему снятся кошмары о земле, в которых основным цветом является чёрный: «Гамлет начал стареть,/ Он не хочет картины смотреть./ Чёрное масло медлит гореть./ Боже, как я хочу умереть./ Птице над бездной трудно лететь./ Гамлет и ангел вместе пришли,/ Чёрную розу в поле нашли./ <...>/ Осень сияет в лесу на горе,/ Грезят рябины о мёртвом царе,/ Чёрные сфинксы в розах молчат,/ Смерть, улыбаясь, входит в свой сад» [12. Т. 1. С. 202–203]. Этой цветовой символике из сна Гамлете противопоставлена колористическая образность во сне Иоанна Крестителя, которому снятся «далёкие страны». Гамлет и Иоанн становятся отражениями друг друга, ибо переживают, с одной стороны, схожие, но с другой стороны, противоположные ситуации; в тексте очевидной является будущая гибель пророка из-за упоминания Саломеи, что, воз-

можно, противопоставлено Гамлете, из-за которого погибла Офелия: «Спит Иоанн, про далёкие страны/ Голос поёт безмятежно и странно:/ “О! Саломея, ведь он Твой гость/ До самой ночи средь ярких звёзд”» [12. Т. 1. С. 202–203]. Иоанн является «перевёрнутым» Гамлете, которому перед гибелю приходит видение иных миров. Гамлет просыпается в руках ангела: «Ангел прекрасный ему улыбнулся./ “Где я, что делал все эти века?”/ “Милый, ты спал у меня на руках./ Сон Твой был долг, высок, глубок/ Страшен, как счастье, сладок, как рок”» [12. Т. 1. С. 203]. Классическая формула «Жизнь есть Сон» получает неортодоксальную интерпретацию. Грёза Гамлете оказывается всеохватывающей и бесконечной во времени и пространстве, в финальном стихе вводится оксюморон. Счастье несёт ужас для героя, тогда как страдания, посыпаемые роком, знаменуют радость и воскрешение.

Анализ гамлетизма «Флагов» мы завершим интерпретацией финальной строфы стихотворения «Мистическое рондо III»: «И тогда стекает время жизни,/ Как вода,/ Что несёт Офелию к отчизне./ Навсегда» [12. Т. 1. С. 221]. Само стихотворение посвящено теме времени, являющейся очень значимой в поэзии Поплавского [7. С. 57; 24; 25]. Обретение прошлого, умершего-упорхнувшего времени невозможно, в финальной строфе оно превращается в некий поток, по которому плывёт Офелия. Невозможность покорения времени связано с его пониманием поэтом как течения, которое нельзя остановить: «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. С неё началась Философия, со слов тёмного Гераклита о том, что всё течёт, из определения Фалесом родового начала как начала влажного» [12. Т. 3. С. 26]. Трагедия в «Мистическом рондо III» заключается в невозможности возвращения утраченного времени, лишь искусство, символизируемое Офелией, оказывается вечным и бессмертным. Шекспировский финал может отсылать к «Офелии» А. Рембо. В этом стихотворении тело девы, плывущее по реке в виде белоснежной лилии среди кувшинок, знаменует вечность искусства: «По сумрачной реке уже тысячелетье/ Плыт Офелия, подобная цветку;/ В тысячелетие, безумной, не допеть ей/ Свою невнятницу ночному ветерку» [26. С. 229]. Оба стихотворения сближают тема вечности искусства, силы, побеждающей время и смерть.

Необходимо сделать замечания по поводу гамлетизма в зрелом творчестве Поплавского в контексте русского модерна. Эстетические взгляды Поплавского во многом опираются на А. Блока, это касается и образа Гамлете. Для младосимволиста принц датский – чистый душой прекрасный человек, не могущий совершить возложенную на него миссию из-за собственной слабости: «Главное лицо трагедии всё время делает шаг вперёд и шаг назад, путается и изворачивается» [27. Т. 7. С. 439]. Сомневающийся герой Шекспира также осмыслен Блоком как мученик, находящийся в духовном одиночестве и противопоставленный другим

персонажам трагедии: «Пока король, Гертруда, Полоний, Розенкранц и Гильденстэрн допытываются, догадываются, хитрят, – им всё-таки остаётся непонятной (как и после, впрочем) тайна Гамлетовой души. <...> Итак, они живут, ибо не дан им от бога тот гений мысли, который присущ одному только Гамлете» [27. Т. 7. С. 439]. Во «Флагах» подчёркивается одиночество, духовная отчуждённость Гамлета от всего мира, что обусловлено его отличием от всех людей, связанным с творческим и поэтическим началом. Во «Флагах» принц датский представлен в образе пророка, существующего в особых трансцендентных сферах, это творец не от мира сего, а потому кризис сильной личности Гамлета, который «вошёл в конфликт с Временем» [28], у Поплавского реализован иначе, это, прежде всего, воплощение художника. Данная полемика с Блоком усиливается в финальных стихотворениях поэта из опубликованной в 1936 г. книги «Снежный час», в которой поэт ушёл от идеалов раннего творчества [10. С. 88–89]. При этом младоэмигрант вновь обращается к образу Гамлета, но в «Снежном часе» шекспировская мотивика существенно изменена, на что указывает неупоминание Офелии.

Гамлетизм Поплавского в «Снежном часе» оказывается ещё ближе к блоковской традиции, в частности, и к символистской эстетике в целом. Нельзя не отметить, что, как и у Блока, в ранней авангардной лирике Поплавского доминировал образ Офелии, символизирующий произведение искусства. Возможно, поэт гро-tesкно осмыслил архетипический мотив Вечной Женственности, ведь у Блока это божественная дева, воплощение Прекрасной Дамы. Гибель Офелии воспринимается как потеря духовного идеала, невозможность его обретения, причём это возникает и в ранних, и в поздних стихотворениях символиста: «И вдруг звезда полночная упала,/ И ум опять ужалила змея.../ Я шёл во тьме, и эхо повторяло:/ “Зачем дитя Офелия моя?”» [27. Т. 1. С. 382]; «Тебя, Офелию мою,/ Увлёк далёко жизни холод,/ И гибну, принц, в родном краю,/ Клинком отравленным заколот» [27. Т. 1. С. 91]. У Поплавского подразумевается абсолютное отчуждение героя от мира, лишённого идеалов, с чем связан мотив бес-силия Творца-Теурга, которым в «Снежном часе» становится синтетичный образ Гамлета-Орфея, носителя демиургического начала. В стихотворении «Всматриваясь в гибель летних дней» это и «Солнечный герой, создавший мир», и «Архитектор солнечного ада». Такая двойственность объясняется характерным для «Снежного часа» пониманием солнца как мёртвого, потерявшего божественный огонь светила, не способного рассеять тьму земного мира [24. С. 106]. Гамлет-Творец не может быть принят на земле и получает проклятия: «Слушай бездну, вот твоя награда,/ Проклят будь, смутивший лоно тьмы» [12. Т. 1. С. 281]. Угасание света и огня обуславливает движение Гамлета-Солнца в загробное царство теней: «Всматриваясь в гибель летних дней,/ В пыльный, яркий мир, лишённый счастья,/ Гамлет-Солнце в царствие теней/ Тихо сходит, утомясь от власти» [12. Т. 1. С. 281]. Подразумевается невозможность существования Гамлета-Теурга в реальности, собственно, и в трагедии Шекспира

принц датский живёт во враждебном для него мире [28. С. 126]. Но нельзя не отметить связь солнечного Гамлета и с Орфеем, сходящим в Аид. Орфей-Гамлет уходит в «лоно тьмы» не ради Эвридики, а из-за проклятия обитателей земного мира, их неприятия его дара, что можно трактовать как символ аполлонического искусства, обречённого на гибель в «тёмной воронке ада» [3. С. 109].

Поплавский наследует традиции русских символистов, в чьей поэзии образ Орфея ассоциируется с Офелией («Дома растут, как желанья» А. Блока, «Ноша жизни светла и легка мне» И. Анненского). Это обусловлено рядом факторов. Во-первых, фонетической созвучностью их имён. Во-вторых, связь героев с солнцем (Орфей был поклонником Гелиоса, за что его расстерзали вакханки по приказу Диониса, в имени Офелии возникает связь с Гелиосом в корне *Ophelia*). В-третьих, символикой фиалок, выросших на том месте, где Орфей оставил лютню [29] и вплетённых Офелией в венок. В-четвёртых, музыкальностью героев. В-пятых, их смертью, связанный с водой (утопление Офелии, поступок менад, бросивших голову Орфея в Гебр). Во «Флагах» и ранних стихотворениях фракийский певец также появляется в различных воплощениях. Помимо указанного мотива о спуске в ад и связанного с ним поиска Эвридики возникает реминисценция на Орфея-аргонавта. Поплавский объединяет образ Орфея с Тангейзером из оперы Р. Вагнера («Дождь»), рыцарем Круглого Стола, ищущим Святой Грааль («Под землю», «Нездешний рыцарь на коне»). Разветвлённая актантная структура связана с сюжетом поиска духовного идеала, что обусловлено влиянием русского младосимволизма на Поплавского [30]. Как отмечают исследователи, Орфей у Поплавского, прежде всего, олицетворяет «поэта-музыканта», это одна из граней лирического героя, понимающего себя как овидиевского певца [31. С. 153]. Его судьба трагична, ибо он потерял гармонию, воплощённую в Эвридике, которую он не может обрести.

В «Снежном часе» происходит соединение Гамлета с Орфеем. Важно указать отличия сюжета об Орфее в Аиде у Поплавского от эстетики младосимволистов. В целом, Орфей воплощает витальную силу искусства, способную своим светом рассеивать тьму Аида, в чём мифический певец уподобляется Дионису и Гелиосу, и является воплощением безудержной фантазии, как в программной статье А. Белого «Символизм»: «Два типа символических образов встречают нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца) <...> другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевлённую природу <...> в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинуясь этим символам, двояко озаряет искусство поверхность жизни» [32. Т. 8. С. 386–387]. Собственно, и роль поэта – это всегда божественное избранничество для Белого: «Поэт, – ты не понят людьми./ В глазах не сияет беспечность./ Глаза к небесам подними:/ с тобой бирюзовая Вечность./ С тобой, над тобою она,/ ласкает, целует беззвучно./ Омыта лазурью, весна/ над ухом звенит однозвучно» («Бальмонт») [32. Т. 1. С. 23].

Обратимся к концепции Вяч. Иванова. Орфей предстаёт полубогом, порождением Диониса и Аполлона [33. С. 172]. Основная образность статьи «Орфей» обыграна в дневниковых записях Поплавского за 1932 г., созданных во время написания стихотворений «Снежного часа». Прежде всего, обоих поэтов объединяет понимание Орфея как «Логоса»: «Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей – движущее мир, творческое Слово <...>. Призвать имя Орфея – значит возвзять божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие» [34. Т. 3. С. 705]. Эта мысль Иванова найдёт своё отражение в дневнике Поплавского: «...начало есть как бы уход, смерть Бога для своей прекрасной реальной жизни, Он покидает дивное зрелище своей супружеской жизни и рождается во тьме. Познаёт другую свою спругу, глубину молчания, символизируемую мировым пространством, вернее, всё начинается с того, что Сиге, мировое пространство, озаряется изнутри, это с ней снизошло семя Божества. Логос, который постепенно просыпается внутри её как Сын внутри чрева <...>. Здесь он, то есть, субъект, начинает вспоминать, ужаснувшись молчания, и вспоминает своего отца, небесную мать, вспомнив и вновь согласившись на своё рождение. Логос начинает обдумывать все возможности творения, и это и есть “мировой” разум за работой до начала творения или самосознание абсолютного субъекта» [12. Т.3. С. 307]. Совпадения с Ивановым очевидны в понимании Орфея как творческой световой силы, божественной сущности, Логоса, который должен гармонизировать своим светом окружающий хаос. Если у Иванова Логос-Орфей есть божественное порождение, то у Поплавского это Мировой разум, наделённый созидающим витальным началом и существующий в докосмогоническом хаосе. В «Снежном часе» данные философские идеи находят своё отражение. Пребывание в Сиге реализовано в мотиве бесцельного скитания в ледяном аду современности. Причём герой-поэт не способен озарить мир светом своего искусства. Важным нюансом является мотив инициации Логоса-Орфея у символиста и младоэмигранта. У Иванова превращение Орфея в бога происходит только через скорбь, схождение в Аид и последующую гибель: «И гармоний возмущенных вопиет из крови стон:/ Вновь из волн порабощенных красным солнцем встанет он./ Строя семя, искра бога сердце будет вновь томить,/ От порога до порога к невозможному стремить» [34. Т. 1. С. 803]. Поэт должен совершить подвиг самопожертвования ради вознесения и становления в Теурга, преображающего мироздание и освещавшего подземную тьму, как ночное солнце: «Я жду. Исполнись кровью. Брызни,/ Луч, жрец предвечного огня!/ И лик твой жертвенный – меня/ Венчай во исполненье Жизни! <...>/ Я ж не сниду на живые лона,/ Солнце склона – встретить луч восклона,/ Не пройду спасительной тропой./ Опеняйте жертвенник великий,/ Волны! Дивен жребий мой двуликий:/ Солнце ночи, темною музыкой/ Дня завет в разрывах тьмы воспой!» [34. Т. 1. С. 803].

Преобразование певца в «Орфея растерзанном» маркировано превращением Орфея из солнца недр в небесное светило, что, возможно, связано с мифом о превращении лиры Орфея Аполлоном в небесное созвездие.

Орфей Поплавского является более трагичной фигурой, его божественная сила не способна преобразить мир, а свет, несомый им, не преодолевает тьму, но инициация несёт для него превращение в божество, но мир, окружающий его, обречён на гибель, в связи с чем бессильный творец жалеет эту реальность, витальный и оптимистичный миф младосимволистов сменяется эсхатологическим осмыслением бытия человечества, а слияние Орфея с Гамлетом подчёркивает пессимистическое понимание реальности как холодной и бездушной пустыни, не способной к спасению и обречённой на апокалиптическую гибель, что очевидно в финальном стихотворении книги «Рождество расцветает. Река наводняет предместья». Герой обретает божественное прощение и переживает духовную метаморфозу, а земная реальность покрывается тьмой и исчезает в хаосе: «Рождество, Рождество! Отчего же такое молчанье,/ Отчего всё темно и очерчено четко везде?/ За стеной Новый Год. Запоздалых трамваев звучанье/ Затихает вдали, поднимаясь к Полярной звезде./ <...>/ Всё как будто ждало, и что спутнуга птица шагами/ Лишь затем, чтоб напомнить, что призраки жизни страшны,/ Осыпая сияния, как долго мы были врагами/ Тишины и природы, и всё ж мы теперь прощены» [12. Т. 1. С. 289].

Трагическая сущность Гамлете-Орфея проявляется в миниатюре «Тень Гамлете. Прохожий без пальто»: «Он песенку поёт под барабан./ В мундире синем. – Господи, помилуй!/ Ты дал мне боль Своих ужасных ран./ Ты мне понятен. Ты мне близок, милый» [12. Т. 1. С. 288]. Тема музыки в связи с шекспировским героем восходит к эстетике русского символизма. Впервые о связи музыки и «принца датского» пишет И. Анненский в статье «Проблема Гамлете»: «В сущности, истинный Гамлет может быть только – музыкант, а всё остальное – лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце» [35. С. 172]. О музыкальных ассоциациях в связи с Гамлете можно говорить и у Блока, в чьей поэзии трагедия Шекспира соотносится с искусством звуков в стихотворении «Дома растут, как желанья» в едином образе Офелии-Орфея, причём финальный образ лилии («Благовонный речной цветок»), по мнению Л. Силард, можно трактовать как реминисценцию к голове Орфея в реке Гебр [36. С. 87]. Связь с музыкой у Поплавского вновь вводит орфический контекст. В стихотворении мотив музыки возникает довольно часто, причём, слышит эту музыку только лирический герой-больной: «лифт поёт», «Звенит трамвай. Никто не замечает». Единственное спасение для героя – дionисийское опьянение и уход в особые миры: «Пойти гулять. Погладить снег рукой./ Уехать на трамвай с остальными./ Заснуть в кафе. В вине найти покой./ В кинематографе уйти в миры иные» [12. Т. 1. С. 286].

Не менее важной в стихотворении оказывается известная в культуре ассоциация Гамлете с Христом [37. Р. 164]: «Христос, конечно, в армии Спасения». Этот

стих является автоцитатой из рецензии Поплавского на труд Д.С. Мережковского «Атлантида-Европа». В фи-  
гуре Христа доминирует человеческое над божествен-  
ным, что связано с бедностью и страданиями Христа,  
обусловленными жертвенностью ради мира: «Было ли  
чудо? Было. И здесь, как везде, всегда, чудо единствен-  
ное, чудо чудес – Он Сам. Отдал все, что имел; будучи  
богат, обнищал, и Его нищетой обогатились все.  
Только на Него глядя, “обратились” – “опрокину-  
лись” – стали, как дети, и вошли в царство Божие» [38.  
С. 341]. Гуманизм и страдальческий путь Христа ван-  
жен и для Поплавского: «...где новое восхищение,  
Иисус Неизвестный? Не в грозном Боге он. Бог этот  
далек слишком <...> а на земле в сораспятии Христу, в  
нищете Господней, в грязи Господней и в отвратитель-  
ности Господней, в венерологической лечебнице, в Ар-  
мии спасения» [12. Т. 3. С. 71]. В культуре отождеств-  
ление Гамлета с Христом традиционно: «...параллель  
Гамлет-Христос может <...> показаться не совсем убе-  
дительной», но «вполне можно предположить <...>  
что Шекспир попытался изобразить тернистый путь  
духовного перерождения молодого человека. Ведь  
лишь “приняв в себе всего Адама, сделавшись <...> че-  
ловеком <...> мог Христос сделаться Новым Ада-  
мом» [39. С. 68]. Жизненный путь Христа-Гамлета –  
это духовное развитие от распада к гармонии [40.  
С. 90]. Такое же движение оказывается основополага-  
ющим и для лирического сюжета «Снежного часа»: ли-  
рический герой переживает метаморфозу от духовного  
падения до гармонии и воскрешения, находясь на  
границе жизни и смерти, что восходит к гамлетовскому  
вопросу «Быть или не быть?». В «Снежном часе»  
шекспировская сентенция обыгрывается в частых ин-  
финитивных конструкциях с глаголами с бытийной и  
мортальной семантикой: «Всё вокруг тебе знакомо,/ Ты  
прости, но ты не в силах жить./ Скоро ли уже ты  
будешь дома?/ Скоро ли ты перестанешь быть?» («Снег идёт над голой эспланадой»), «В этой жизни  
слабым не ужиться./ Петь? К чему им сердце разры-  
вать./ И не время думать и молиться,/ Время – спать,  
страдать и умирать» («Лунный диск исчез за виаду-  
ком»), «Ночь блестит. Огни горят в овраге./ Может  
быть, природе счастье лгать?/ Может быть, что счастье  
живь во мраке?/ Может быть, что счастье умирать?»  
(«Слабый вереск на границе смерти») [12. С. 243, 268,  
275]. Находясь на распутье, выбирая между смертью и  
жизнью, скитающийся по безлюдному европейскому  
зимнему городу герой переживает духовную эволю-  
цию от распада своего душевного состояния к восста-  
новлению. Земной путь Христа-Гамлета проецируется  
на духовные поиски лирического субъекта, а сам шек-  
спировский персонаж становится его двойником.

Итак, исходя из проведённого исследования, можно сделать следующие выводы. Образ Гамлета в творчестве Б. Поплавского всегда становится вопло-  
щением трагической роли поэт, творца, который обре-  
чён на непонимание со стороны окружающего его мира. Несмотря на это достаточно устойчивое значение в поэтике монпарнаса, допустимо говорить о спе-  
цифической эволюции исследуемого образа в лирике

младоэмигранта, «вступающего в диалог» с различ-  
ными течениями русского и европейского Модерна. В раннем творчестве, слишком авангардной традиции, искусство осознаётся как агрессивная, несущая смерть иувечья творцу и зрителям сила. Поплавский оспаривает идею итальянских футуристов об агрессии как о способе преображения реальности, а также о роли ху-  
дожника, который способен изменить «старый мир». Центральным образом в этих стихах является Офелия, символизирующая творчество и мировую красоту, она представлена или как жертва, съедаемая чудовищами на фантасмагорическом пиру, или как труп. Сам поэт обречён на физические и духовные мучения и гибель, его дар является проклятием, несущим опасность и муки.

Иначе корреляция темы творчества и шекспиров-  
ского сюжета представлена в «Автоматических сти-  
хах», где возникает гамлетовский цикл. Шекспиров-  
ский герой – это воплощение поэта, созидающего та-  
инственные миры, что представлено через сюрреали-  
стические символы механизмов, записывающих  
устройства; в этих произведениях Поплавский близок  
идеям французского сюрреализма, согласно которым  
поэт является лишь фонографом, воссоздающим види-  
мые им в онейрическом состоянии картины. Роль его  
трагична, ибо стихи превращаются в крик и болезнен-  
ные звуки, что знаменует абсолютное одиночество  
творца в мире и невозможность быть принятим в ре-  
альности. Но в «Автоматических стихах» возникает и  
Гамлет-Инженер, управляющий сложными машинами  
и механизмами, регулирующими работу сознания и от-  
вечающий за творческий процесс, что близко понятию  
теургии. Но такое значение изучаемого образа у поэта  
единично.

В гамлетовских стихах «Флагов» Гамлет и Офелия  
возникают в связи с темами эсхатологии, смерти, безу-  
мия. Судьба шекспировского героя представлена как  
цикл, который можно разделить на следующие этапы:  
отказ от мира грёз и пребывание на земле («Детство  
Гамлета») – желание смерти-ухода («Жалость к Ев-  
ропе») – исчезновение в Валгалле («Гамлет») – пребы-  
вание в ином мире и видение земных кошмаров («Гам-  
лет и ангел»). Если рассматривать произведения «Фла-  
гов» как цикл, то можно обнаружить, что герой прохо-  
дит инициацию, позволяющую ему совершить восхож-  
дение в прекрасное запредельное пространство, проти-  
вопоставленное земной реальности. Во «Флагах»  
можно говорить о связи с символистским осмысле-  
нием Гамлета (А. Блок, А. Рембо, В. Брюсов) как, с од-  
ной стороны, чистой и прекрасной души, которой нет  
места в холодной земной действительности, с другой  
стороны, как мученика, находящегося в абсолютной  
духовной изоляции. Но для Поплавского датский  
принц остаётся олицетворением художника, способ-  
ного преодолеть враждебную ему реальность, а искус-  
ство видится как сила, побеждающая время и смерть.

Совершенно иначе образ шекспировского героя  
представлен в книге «Снежный час», где он наделён  
множеством коннотаций. Во многом Поплавский оста-  
ётся наследником символистской эстетики. Во-пер-

вых, это носитель демиургического начала, знаменующий бога победдённого, лишённого творческих потенций. Особенно важно, что это солнечное божество, наделённое аполлонической силой. Необходимо указать, что гамлетовский сюжет соединён с сюжетом о спуске Орфея в Аид, но у Поплавского это происходит из-за несоответствия высокого искусства земному миру. Поплавский разрушает традиции символизма, где овидиевский и шекспировский сюжеты часто соединялись. Но если в поэзии Блока и Анненского с Гамлетом соединялся образ Офелии, что обуславливается их связью с музыкой и природными символами, то у эмигранта мифический певец – воплощение Гамлета. С орфизмом связана и музыкальность шекспировского героя. Гамлет-Орфей у Поплавского наделён и аполлонической-солнечной, и дионаисийской-мистериальной силами, что знаменует его творческое начало, в котором происходит гармоничное слияние противоположностей. Гамлет становится трагическим двойником Орфея. Для Поплавского шекспировский герой является воплощением божественного посланника, чья роль заключается в просвещении человечества, но трагедия заключается в нежелании мира воспринимать те священные истины, которые он несёт, потому Гамлет становится воплощением трагического начала в Творце, бессильного перед косностью окружающей реальности, обречённой на гибель, в связи с чем Гамлет-Пророк испытывает к нему сострадание и жалость, что нивелирует теургический и жизнеутверждающий пафос орфического мифа в символизме Вяч. Иванова и А. Белого. Сам герой оказывается на грани между потусторонним бытием искусства и посюсторонней действительностью. Именно в этом Гамлет «Снежного часа» отходит от символистской концепции. Это пророк, пытающийся спасти мир, находящийся в предапокалиптическом состоянии, но он не может этого осуществить. Истинной остаётся лишь сфера искусства, тогда как действительность является страшным и равнодушным миром.

Особое место в книге занимает контаминация Гамлет-Христос, восходящая к религиозно-философским поискам монпарнасца 1930-х гг., его увлечению философией Д. Мережковского. Жизнь Гамлета, как и бытие Спасителя, наполнена страданиями, это путь от разрушения к гармонии. Данное движение проецируется

на духовное развитие героя «Снежного часа», что позволяет сделать вывод о функционировании гамлетовской темы на уровне лирического сюжета, а также предположить, что Гамлет становится одной из ипостасей героя книги. Таким образом, в «Снежном часе» Гамлет объединён как с языческим символом искусства (Орфей), так и с религиозным (Христос). Это образ небесного певца, проходящего тернистый путь во враждебном ему мире и исполняющего священный долг пророчества. Трагедией же является неприятие его миссии в реальном мире, что обуславливает его духовное одиночество и вынужденное существование во тьме на грани жизни и смерти, что связано с хрестоматийным гамлетовским вопросом «Быть или не быть?».

Таким образом, Гамлет в творчестве Бориса Поплавского выступает как символ творца и искусства. В ранней лирике он связан с творчеством как безумием, наваждением и потерей рассудка во имя великой цели творца. Начиная с «Автоматических стихов» образ Гамлета-поэта связан уже с трагическим осмысливанием его отчуждённости в холодном зимнем мире, что вводит мотивы суицида и желания покинуть реальный мир ради обретения духовной гармонии. Но если во «Флагах» Гамлет исчезает в красочных и прекрасных запредельных эмпирах, то в «Снежном часе» Поплавский, с одной стороны, продолжает традиции символизма И. Анненского и А. Блока, но с другой стороны, «остаётся верен» собственной концепции Гамлета-Творца. Гамлет для поэта является носителем музыкального начала и оказывается посредником между аполлонизмом и дионаисиством, с этим посредническим положением Гамлета у Поплавского связано и соединение шекспировского героя с Орфеем. Гамлет выражает трагическое начало в пророке, которому дано священное предназначение освещать тьму земного мира, пройти путь Христа и Орфея, испытать физические и духовные страдания и возродиться, оставив мир, который он жалеет, в апокалиптическом мраке. Помимо трагического, в Гамлете-Творце сильно и гуманистическое начало, а гамлетизм Поплавского, соотносящийся с темами творчества и пророчества, роли художника в современности, различными мифологическими мотивами, можно назвать пограничным явлением между традицией русских символистов и поэтикой Бориса Пастернака («Марбург», «Гамлет»).

#### Список источников

- Савинская О.А. Генезис лирики Б.Ю. Поплавского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2012. 24 с.
- Савинская О.А. Образ Гамлета в лирике Б.Ю. Поплавского // Вестник Костромского государственного университета. 2007. № 2. С. 134–138.
- Осипова Н.О. «Ренессансный текст» в поэзии русской эмиграции // Вестник Вятского государственного университета. 2013. № 1. С. 103–111.
- Кузнецова Н.А. Еще раз о «тоске небытия» (образы «Гамлета» в русской литературе первой трети XX века) // Дергачевские чтения – 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы VI Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2004. С. 268–275.
- Лапаева Н.Б. Трансформация мифологемы «Гамлет» в поэтическом мире Б. Поплавского // Художественный текст и историко-культурный контекст (на материале русской литературы XX в.) : сб. науч. тр. Пермь, 2000. С. 61–82.
- Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. 194 с.
- Милькович Н.С. Три разговора о Поплавском. Белград : Изд-во Белград. ун-та, 2022. 233 с.
- Летина Н.Н. Русский Гамлет в российском глоссарии пограничности // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 3. С. 88–92.
- Лебедева О.Б., Филиппова Д.К. «Гамлет» У. Шекспира и русская литература: от классицизма к сентиментализму // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 491. С. 16–23. doi: 10.17223/15617793/491/2
- Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем». Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М. : Нов. лит. обозрение, 2011. 352 с.

11. Чагин А.И. «Стеклянный дом» Бориса Поплавского // Русская словесность. 2018. № 1. С. 49–61.
12. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Согласие, 2009.
13. Поплавский Б.Ю. Орфей в Аду. М. : Гилея, 2009. 192 с.
14. Livak L. The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927 // The Slavic and East European Journal. 2000. Vol. 44, № 2. P. 177–194.
15. Бобринская Е.А. Красота и необходимость насилия. Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. № 1–2. С. 194–215.
16. Манифести итальянского футуризма. Собрание манифестов Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan. М. : Тип. Русского товарищества, 1914. 77 с.
17. Сыроватко Л.В. Русский сюрреализм Бориса Поплавского // О стихах и стихотворцах. Калининград : Изд-во НЭТ, 2007. С. 51–85.
18. Прадивляная Л.Н. Автоматические стихи Бориса Поплавского // Сборник научных трудов по лингвистике и языковедению. Киев : Изд-во КНПУ им. М.П. Драгоманова, 2017. С. 116–124.
19. Копылова В.В. Творчество Бориса Поплавского в контексте немецкого романтизма // Русская литература за рубежом : сб. науч. ст. по итогам Междунар. науч.-практ. конф. М. : Изд-во ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2023. С. 115–118.
20. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М. : Прогресс, 1986. 640 с.
21. Livak L. The surrealist compromise of Boris Poplavsky // Russian Review. 2001. Vol. 60, № 1. P. 89–108.
22. Кизима М.П. «Влюбленный Гамлет» как тема поэзии XX века // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 271–278.
23. Брюсов В.Я. Зеркало теней. М. : Скорпион, 1912. 215 с.
24. Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб. : Алтейя, 2007. 264 с.
25. Болтовский Е.О. К календарной мифологии Бориса Поплавского // Вестник Костромского государственного университета. 2012. № 3. С. 93–95.
26. Проклятые поэты: золотая серия поэзии. М. : Эксмо, 2014. 416 с.
27. Блок А.А. Собрание сочинений : в 8 т. Записные книжки. М. : Худ. лит., 1960–1965.
28. Кувшинова М.С. Гамлет как архетипические герои немецкой культуры: методология философской антропологии и проблема изучения национального менталитета // Критика и семиотика. 2013. № 2. С. 123–129.
29. Фролов И.А. Уравнение Шекспира, или «Гамлет», которого мы не читали // Стороны света. 2011. № 6. URL <http://www.w-shakespeare.ru/library/uravnenie-shekspira-ili-gamlet-kotorgo-mi-ne-chitali21.html>
30. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2010. № 1. С. 11–18.
31. Назаренко И.И. «Орфей в адь»: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского «Домой с небес» // Имагология и компаративистика. 2020. № 14. С. 90–109. doi: 10.17223/24099554/14/4
32. Белый А. Собрание сочинений : в 14 т. М. : Республика, 1994–2014.
33. Болнова Е.В. Семантика мифа об Орфее и Эвридике в творчестве В.И. Иванова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 4. С. 172–176.
34. Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Жизнь с Богом, 1979.
35. Анненский И.Ф. Книги отражений. М. : Наука, 1979. 608 с.
36. Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Studia Slavica Hungarica. 1996. № 41. С. 209–246.
37. Di Matteo A. Hamlet as fable. Reconstructing a Lost Code of Meaning // Connotations. 1996–1997. Vol. 6. (2). P. 158–179.
38. Мережковский Д.С. Атлантида-Европа. Тайна Запада. М. : Русская книга, 1992. 416 с.
39. Гайдин Б.Н. Христианский тезаурус «гамлетовского вопроса» // Тезаурусный анализ мировой культуры. 2005. № 1. С. 35–48.
40. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М. : Просвещение, 1986. 226 с.

## References

1. Savinskaya, O.A. (2012) *Genezis liriki B.Yu. Poplavskogo* [The Genesis of B.Yu. Poplavsky's Lyric Poetry]. Abstract of Philology Cand. Diss. Kostroma.
2. Savinskaya, O.A. (2007) *Obraz Gamleta v lirike B.Yu. Poplavskogo* [The Image of Hamlet in the Lyric Poetry of B.Yu. Poplavsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2. pp. 134–138.
3. Osipova, N.O. (2013) "Renessansnyy tekst" v poezii russkoy emigratsii [The "Renaissance Text" in the Poetry of the Russian Emigration]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1. pp. 103–111.
4. Kuznetsova, N.A. (2004) [Once More on the "Anguish of Non-Being" (Images of "Hamlet" in Russian Literature of the First Third of the 20th Century)]. Dergachevskiy chteniya – 2002. Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nyye osobennosti [Dergachev Readings - 2002. Russian Literature: National Development and Regional Specifics]. Proceedings of the 6th All-Russian Conference. Yekaterinburg. pp. 268–275. (In Russian).
5. Lapayeva, N.B. (2000) Transformatsiya mifologem "Gamlet" v poeticheskem mire B. Poplavskogo [Transformation of the "Hamlet" Mythologeme in B. Poplavsky's Poetic World]. In: *Khudozhestvennyy tekst i istoriko-kul'turnyy kontekst (na materiale russkoy literatury XX v.): sbornik nauchnykh trudov* [Literary Text and Historical-Cultural Context (Based on Russian Literature of the 20th Century): Collection of Scientific Works]. Perm. pp. 61–82.
6. Comparelli, R. (2015) *Lirika B. Yu. Poplavskogo: motivy, syuzhetы, obrazy* [The Lyric Poetry of B.Yu. Poplavsky: Motifs, Plots, Images]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
7. Mil'kovich, N.S. (2022) *Tri razgovora o Poplavskom* [Three Conversations about Poplavsky]. Belgrade: Belgrade University.
8. Letina, N.N. (2016) Russkiy Gamlet v rossiyskom glossarii pogranichnosti [The Russian Hamlet in the Russian Glossary of Liminality]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik*. 3. pp. 88–92.
9. Lebedeva, O.B. & Filippova, D.K. (2023) Shakespeare's "Hamlet" and Russian Literature: From Classicism to Sentimentalism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 491. pp. 16–23. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/491/2
10. Tokarev, D.V. (2011) "Mezhdju Indiyey i Gegelemy". *Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v sravnitel'noy perspektive* ["Between India and Hegel". Boris Poplavsky's Work in a Comparative Perspective]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.
11. Chagin, A.I. (2018) "Steklyannyy dom" Borisa Poplavskogo [Boris Poplavsky's "House of Glass"]. *Russkaya slovesnost'*. 1. pp. 49–61.
12. Poplavsky, B.Yu. (2009) *Sobraniye sochineniy: v 3 tomakh* [Collected Works: in 3 vols]. Moscow: Soglasije.
13. Poplavsky, B.Yu. (2009) *Orfej v Adu* [Orpheus in Hell]. Moscow: Gileya.
14. Livak, L. (2000) The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927. *The Slavic and East European Journal*. 44 (2). pp. 177–194.
15. Bobrinskaya, E.A. (2015) Krasota i neobkhodimost' nasiliya. Mifopoetika rannego futurizma [Beauty and the Necessity of Violence. The Mythopoetics of Early Futurism]. *Iskusstvoznanije*. 1–2. pp. 194–215.
16. Anon. (1914) *Manifesty ital'yanskogo futurizma. Sobraniye manifestov Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Manifestos of Italian Futurism. Collection of Manifestos by Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Severini, Pratella, Saint-Point]. Moscow: Tipografiya Russkogo tovarishchestva.

17. Syrovatko, L.V. (2007) Russkiy syurrealizm Borisa Poplavskogo [The Russian Surrealism of Boris Poplavsky]. In: *O stikhakh i stikhovortsakh [On Verses and Poets]*. Kaliningrad: Izdatel'stvo NET. pp. 51–85.
18. Pradivil'naya, L.N. (2017) Avtomaticheskiye stikhi Borisa Poplavskogo [The Automatic Poems of Boris Poplavsky]. In: *Sbornik nauchnykh trudov po lingvistike i jazykoznaniju [Collection of Scientific Works on Linguistics and Language Studies]*. Kyiv: Izdatel'stvo KNPU im. M.P. Dragomanova. pp. 116–124.
19. Kopylova, V.V. (2023) [The Works of Boris Poplavsky in the Context of German Romanticism]. In: *Russkaya literatura za rubezhom [Russian Literature Abroad]*. Proceedings of the International Conference. Moscow: Izdatel'stvo IRYa im. A.S. Pushkina. pp. 115–118. (In Russian).
20. Anon. (1986) *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programmnyye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [To Call Things by Their Proper Names: Programmatic Statements by Masters of Western European Literature of the 20th Century]. Moscow: Progress.
21. Livak, L. (2001) The surrealist compromise of Boris Poplavsky. *Russian Review*. 60 (1). pp. 89–108.
22. Kizima, M.P. (2016) "Vlyublyonnny Gamlet" kak tema poezii XX veka ["Hamlet in Love" as a Theme in 20th Century Poetry]. *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye*. 1. pp. 271–278.
23. Bryusov, V.Ya. (1912) *Zerkalo teney* [Mirror of Shadows]. Moscow: Skorpion.
24. Menegaldo, E. (2007) *Poeticheskaya vselennaya Borisa Poplavskogo* [The Poetic Universe of Boris Poplavsky]. Saint Petersburg: Alteya.
25. Boltovskoy, E.O. (2012) K kalendarnoy mifologii Borisa Poplavskogo [On the Calendar Mythology of Boris Poplavsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 3. pp. 93–95.
26. Anon. (2014) *Proklyatyye poetry: zolotaya seriya poezii* [The Cursed Poets: The Golden Series of Poetry]. Moscow: Eksmo.
27. Blok, A.A. (1960–1965) *Sobraniye sochineniy: v 8 tomakh. Zapisnyye knizhki* [Collected Works: in 8 vols. Notebooks]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
28. Kuvshinova, M.S. (2013) Faust i Gamlet kak arkhetipicheskiye geroi nemetskoy kul'tury: metodologiya filosofskoy antropologii i problema izucheniya natsional'nogo mentaliteta [Faust and Hamlet as Archetypal Heroes of German Culture: The Methodology of Philosophical Anthropology and the Problem of Studying National Mentality]. *Kritika i semiotika*. 2. pp. 123–129.
29. Frolov, I.A. (2011) Uravneniye Shekspira, ili "Gamlet", kotorogo my ne chitali [Shakespeare's Equation, or the "Hamlet" We Haven't Read]. *Storony sveta*. 6. [Online] Available from: <http://www.w-shakespeare.ru/library/uravnenie-shekspira-ili-gamlet-kotorogo-mi-ne-chitali21.html> (Accessed: 05.07.2025).
30. Kochetkova, O.S. (2010) Mif ob Orfeye v tvorchestve Borisa Poplavskogo [The Myth of Orpheus in the Work of Boris Poplavsky]. *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedeniye. Zhurnalistika*. 1. pp. 11–18.
31. Nazarenko, I.I. (2020) "Orpheus in Hell": Transformation of the Myth of Orpheus and Eurydice in B. Poplavsky's Novel "Home from the Heavens". *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 14. pp. 90–109. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/14/4
32. Bely, A. (1994–2014) *Sobraniye sochineniy: v 14 tomakh* [Collected Works: in 14 vols]. Moscow: Respublika.
33. Bol'nova, E.V. (2016) Semantika mifa ob Orfeye i Evridike v tvorchestve V.I. Ivanova [The Semantics of the Myth of Orpheus and Eurydice in the Works of V.I. Ivanov]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*. 4. pp. 172–176.
34. Ivanov, V.I. (1979) *Sobraniye sochineniy: v 4 tomakh* [Collected Works: in 4 vols]. Brussels: Zhizn's Bogom.
35. Annenskiy, I.F. (1979) *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow: Nauka.
36. Szilárd, L. (1996) "Orfey raterzannyy" i naslediye orfizma ["Orpheus Torn Apart" and the Heritage of Orphism]. *Studia Slavica Hungarica*. (41). pp. 209–246.
37. Di Matteo, A. (1996–1997) Hamlet as fable. Reconstructing a Lost Code of Meaning. *Connotations*. 6 (2). pp. 158–179.
38. Merezhkovskiy, D.S. (1992) *Atlantida-Yevropa. Tayna Zapada* [Atlantis-Europe. The Mystery of the West]. Moscow: Russkaya kniga.
39. Gaydin, B.N. (2005) Khristianskiy tezaurus "gamletovskogo voprosa" [The Christian Thesaurus of the "Hamlet Question"]. *Tezaurusnyy analiz mirovoy kul'tury*. 1. pp. 35–48.
40. Anikst, A.A. (1986) *Tragediya Shekspira "Gamlet"* [Shakespeare's Tragedy "Hamlet"]. Moscow: Prosveshcheniye.

**Информация об авторе:**

**Маматов Г.М.** – канд. филол. наук, преподаватель кафедры филологии Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: G.M.Mamatov@yandex.ru

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**G.M. Mamatov**, Cand. Sci. (Philology), lecturer, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: G.M.Mamatov@yandex.ru

**The author declares no conflicts of interests.**

Статья поступила в редакцию 13.12.2024;  
одобрена после рецензирования 08.05.2025; принята к публикации 30.06.2025.

The article was submitted 13.12.2024;  
approved after reviewing 08.05.2025; accepted for publication 30.06.2025.