

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/15617793/481/4

Концепция музыки в раннем творчестве Б. Поплавского

Глеб Максимович Маматов¹

¹ Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия, zarra8@yandex.ru

Аннотация. Рассматривается концепция музыки в раннем творчестве Б. Поплавского на материале его лирики и дневников первой половины 1920-х гг. Исследуются символика и мотивы ранних произведений поэта, определяется его творческая эволюция от миниатюр, испытавших существенное влияние футуризма, до самобытных стихотворений, выявляющих уникальную концепцию музыки монпарнасса.

Ключевые слова: Б. Поплавский, авангард, концепция музыки, лирика, дневники 1920-х гг., поэзия русского зарубежья

Для цитирования: Маматов Г.М. Концепция музыки в раннем творчестве Б. Поплавского // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 481. С. 29–40. doi: 10.17223/15617793/481/4

Original article
doi: 10.17223/15617793/481/4

Conception of music in Boris Poplavsky's early works

Gleb M. Mamatov¹

¹ Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation, zarra8@yandex.ru

Abstract. The article explores the conception of music in Boris Poplavsky's early works of the late 1910s and first half of the 1920s. In his poems of 1919–1921, Poplavsky turns out to be very close to the avant-garde poetics, which is associated with the tradition of Russian and Italian futurism. In many miniatures, the poet uses typical techniques of futurists with a phonic structure of his verses (zaum, pun, phonic semantisation). These phonic devices create the specific music of his verses. Another aspect, in which the poet is close to futurists, is his conception of noise, which greatly repeats ideas of Luigi Roussolo (The Art of Noises). In the verses "Poem about Revolution" and "Hysteric of Hysteric," the motif of noise is the central theme and connects with typical futurists motifs of theomachy, Apocalypse, creation of the New World. But traditions break in these verses by Poplavsky. The motif of noise does not have a positive connotation; it symbolizes a worldwide catastrophe and death of Beauty and Harmony. The most important difference from futurists is his views on the poet's figure. If in avant-garde a poet is a theurgist that has god's powers, Poplavsky sees him as a victim of his creativity and a madman. This conception of music art and creator continues in the poetry of the first half of the 1920s ("Sea Serpent," "Murder of man," "Musician Did Not Realize," "Letter of a Doorman," "Green Horror"). In these works, the poet preserves the features of the avant-garde poetics. He uses the motif of aggression and fight, but if predecessor poets perceived violence as an opportunity to conquer the transcendental sphere and a way to transform reality, Poplavsky uses these motifs to show his conception of art like a process painful and destructive for its creator and the world. Music is a great vital power, which can destroy the profane underworld and transform it. But the lyrical hero, represented by a pianist or a poet who creates this music, or tries to fight with music, or gives up and tries to escape, or does not understand music. A creator is a mediator, a bearer of Beauty. He can dive into the unknown world of art, but this immersion and music born from the abyss of the unconscious, bring him physical and spiritual suffering. The creation of art is shown to be fatal and mysterious. Further Poplavsky moves away from the avant-garde, preferring symbolist aesthetics. He works with a philosophical conception of the spirit of music, in which he keeps elements of the avant-garde poetics. An artist must die for this spirit, connect with it. This process is expressed in the poem "Green Horror," in which a poet experiences states of sleep, illness, agony, death, and becomes a slave of music. Thus, in the early lyrics of Poplavsky, a special conception of music as a great power arising from spaces unknown to man begins to form, and the creation of a work of art turns out to be a mysterious and elusive process that is difficult to understand.

Keywords: Boris Poplavsky, avant-garde, conception of music, lyric, diaries of 1920s, poetry of Russian compatriots abroad

For citation: Mamatov, G.M. (2022) Conception of music in Boris Poplavsky's early works. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 481. pp. 29–40. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/481/4

Центральной темой в творчестве Б. Поплавского является музыка, что отмечали уже современники поэта. Г. Газданов писал: «У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда. <...> И никто не вернет нам ни одной ноты этой музыки, которую мы так любили и которая кончилась его предсмертным хрипением» [1. С. 743]. Г. Адамович отмечал, что его поэзия «имеет какой-то обволакивающий, анестезирующий привкус и оттенок, будто это нескончаемая колыбельная песнь. Отсюда ее навязчивая, одурманивающая музыкальность» [2. С. 13–14]. О музыкальности его лирики писали также Ю. Мандельштам, А. Бём, А. Ладинский, В. Варшавский [2. С. 33–53, 65–68]. Исходя из размышлений современников, можно утверждать, что музыка – важная тема для младоэмигранта. Эту мысль подтверждает и обращение к биографии поэта. Его отец, Юлиан Игнатьевич, был талантливым виолончелистом и учеником П. Чайковского в Московской консерватории, а мать, Софья Кохманская, играла на скрипке. Сам Поплавский в детстве учился музыке и всегда интересовался ей, о чем свидетельствуют его стихи, проза, дневники, написанные в разные периоды творчества. Неудивительно, что эта тема привлекала внимание многих литературоведов. Существует ряд работ, посвященных соотношению музыки и живописи [3. Р. 311], музыкальной мифологии [4. С. 11–18; 5. С. 92–129], «философии музыки» [6. С. 108–120], символике [7. С. 17–18, 29; 8. С. 60, 65, 70; 9. С. 104–115; 10. С. 216–223; 11. С. 178–183], роли мелодики и ритма, музыкальности стихотворной формы [12. С. 372–403; 13. С. 80–87; 14. С. 53–69; 15. С. 41–46] в лирике Поплавского. В большинстве этих трудов в качестве материала были выбраны произведения 1930-х гг. из книг «Флаги», «Снежный час», цикла «Над солнечной музыкой воды». Меньше работ посвящено его ранней поэзии, потому особый интерес представляет концепция музыки в лирике конца 1910-х и первой половины 1920-х гг. В связи с этим материалом предлагаемой статьи стала поэзия из книг «Дадафония: неизвестные стихотворения 1924–1927», «Орфей в аду» (поэзия 1919–1925 гг.) и произведения, впервые опубликованные в полном собрании сочинений в 2009 г.

Д. Токарев, исследуя раннюю лирику Поплавского, писал, что она представляет «интерес лишь с точки зрения его поэтической эволюции. В это время он и не может писать иначе: динамика исторических событий определяет стихотворную форму, и наиболее подходящей ему естественным образом представляется форма футуристическая» [6. С. 58]. Данная мысль очень точно выражает увлечения молодого поэта, который в письме Ю. Иваску позиционировал себя как начинавшего футуриста: «Долгое время был резким футуристом и нигде не печатался» [16. С. 242]. Важно учитывать и замечание А. Чагина о главных эмигрантских литературных группах, близких по эстетике французскому и русскому авангарду: «Пристального внимания заслуживает тот, далеко не случайный факт, что первые литературно-художественные <...> объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х гг. –

“Палата поэтов”, “Татарапак”, “Через” и были ориентированы, прежде всего, на опыт русского и европейского авангарда. В дальнейшем преобладание традиционализма в поэзии русского Парижа стало очевиднее, проявляясь и на организационном уровне, и все же в творчестве целого ряда поэтов – <...> (таких как Б. Поплавский, И. Зданевич, С. Шаршун и др.) опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е» [5. С. 88]. Л. Ливак, по сути, совпадает с этой мыслью, когда пишет, что указанные объединения «были вдохновлены футуризмом, конструктивизмом и французским дада, который включал многих будущих сюрреалистов». [17. Р. 89]. Важно и то, что наставником Поплавского был авангардист Илья Зданевич, а также тот факт, что в 1926–1927 гг. он готовил к печати авангардные сборники «Дирижабль неизвестного направления» и «Граммофон на Северном Полюсе».

Увлечение поэта авангардом началось еще до отъезда из России. В конце 1910-х гг. Поплавский жил на Юге России, где общался с авангардистами, выступал в Чеховском кружке с произведением «Герберту Уэллсу», напечатанном в «Радиоальманахе» в Симферополе. В это время он читал философские и художественные произведения футуристов [18]¹ и «зарекомендовал себя как «один из хулиганов в окружении Маяковского», в дальнейшем он часто бывал у поэта, с которым встречался в Париже и Берлине в 1922 г. [18]. М. Слоним писал: «учился Поплавский не у символистов, а у Хлебникова, Пастернака и всей молодой школы русской поэзии» [19. С. 110]. Об авангардном влиянии также свидетельствует интерес Поплавского живописца к кубизму и супрематизму: «В академию. Рисовал кубистические рисунки» [20. С. 219]. «Пошел в академию. Видел свою обезьяну, никакого действия, делал кубизм». «Утром пил настоящий кофе, кубизм, гуашь» [20. С. 223]. «Встал рано, закрыл накрест фон темперы, перекрыл старый кубизм» [20. С. 223], «кубистическое движение цвета» (о картине Пикассо), «Барту присылает ватрушки, пишу супрематическую композицию маслом “Сферы и ангелы”» [20. С. 135]. Итак, можно уверенно утверждать, что в конце 1910-х, в начале 1920-х гг. поэт изучал эстетику и искусство авангарда, писал стихи и картины в стилистике этого течения, а образцами для него были творения Маяковского, Хлебникова, Кручёных, Пикассо и Малевича.

Однако для нашей статьи важным вопросом является место музыки в авангарде. Представители этого направления «давали повод» к рецепции своего искусства как «не-музыкального», связанного с визуальными искусствами. В «Очерках о Париже» В. Маяковский писал: «Между мной и музыкой древние контры. Бурлюк и я стали футуристами от отчаянья: просидели весь вечер на концерте Рахманинова в “Благородном собрании” и бежали после “Острова мертвых”, негодуя на всю классическую мертвечину» [21. С. 228]. Другие представители футуризма писали статьи, посвященные живописи («Кубизм» Н. Бурлюка и В. Хлебникова [22. С. 102]), «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм»

К. Малевича [22. С. 82]). Несмотря на это, музыка играет важную роль в авангарде, что доказывают манифесты Ф. Прателла, Л. Руссоло, Ф. Маринетти, А. Лурье, А. Туфанова. Первой теоретической работой в этой области стал «Манифест музыкантов-футуристов» Ф. Прателлы, где он призывал к отказу от канонов академической музыки ради подражания природе и устремленности в будущее [23. Р. 20–22]. В дальнейшем эти идеи развил в трактате «L'Arte del ritmo» композитор-футурист и изобретатель шумомашины Л. Руссоло.

В русском авангарде музыка воспринималась, в первую очередь, как возможность создать язык будущего, что теоретически изложил А. Туфанов в трактате «К зауми...». По Туфанову, основа человеческого языка – звуки природы: «"Звук" речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным их движением акустического ощущения: он также близок к природе, как музыкальный звук» [24. С. 9]. Туфанов дает свою семантическую классификацию согласных звуков, благодаря которой возможно создание языка будущего: «Человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пенья при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений» [24. С. 26]. Новый язык, основывающийся на фонической музыке, как пишет Е. Тырышкина, – инструмент для моделирования Трансцендентного: «А. Туфанов сначала изучал материал, состоящий из 1 200 фонем и экспериментировал со звучанием, а затем – создал новую фоническую систему, на базе которой создавалась «фоническая музыка» как некий инструментальный по моделированию Т(рансцендентного). <...> Мир по Туфанову – это звучание-движение-изменение. Авторское сознание и тело – это инструмент, с помощью которого можно вырвать тайну у материи» [25. С. 68–69].

Музыка – дионисийское движение мира, она символизирует его постоянную метаморфозу. Поэтому она имеет значение у других футуристов. Т. Казарина выделяет близость к музыке у Хлебникова: «Его словами должны были служить звуко сочетания, в которых каждый звук обладал определенным значением. <...> У Хлебникова смысловые единицы связывались со звуком и тоном. Такой язык должен был напоминать музыку <...>. В конечном счете, язык Хлебникова – это не словарь и не грамматика, – это принцип сцепления, объединения разных планов бытия, – таких, которые без этого остались бы в полном неведении относительно друг друга» [26. С. 135]. В этом контексте важна мысль Л. Гервер о самовитом слове футуристов, чья форма обладает звуковой и смысловой значимостью: «самовитое слово наделено невиданной творческой энергией, слово – и источник, и объект действия, и мир, в котором это действие происходит» [27].

Это утверждение выражает еще один смысл музыки в авангарде: музыка формирует вечное движение мира, выражает его динамику и «энергичное становление», а источник запредельного – материя, находя-

щаяся в потоке постоянных превращений. Место трансцендентного в авангарде занимает «энергия самой материи, проявляющаяся <...> в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движения)» [25. С. 61–62], а формой вечно движущейся материи является «язык, рассматриваемый авангардистами также как источник «чудесного и неведомого»» [25. С. 62]. В авангарде музыка знаменует освобождение языка от гнета грамматики и лексики, моделирует Трансцендентное и генерирует инобытие ради трансформации мира, находящегося в постоянном движении и вечном становлении («Песнь Мирязя» В. Хлебникова, опера «Победа над солнцем», заумный цикл «Помада» А. Кручёных, произведения В. Маяковского («Скрипка и немножко нервно», «Кое-что по поводу дирижера», «Флейта-позвоночник», «А вы могли бы?»)). Энергия «внешнего мира становится источником Т. Здесь предмет изображения и источник инспирации практически совпадают, так как именно Т. – поле эстетического освоения авангарда» [25. С. 63]. Об этом писали и сами футуристы: «В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость <...> и крайняя тяжесть <...>. Чередование обычного и заумного языка самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) – оркестровая поэзия, все сочетающая» [28. С. 34].

В этот контекст вписываются мысли Поплавского, видевшего язык как динамичное явление: «...достигается, создается не произведение, а поэтический документ – ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта. Здесь имеет место не статическая тема, а динамическое состояние (не аполлоническое, а дионисическое начало), и потому отображение превращается и изменяется, как живая ткань времени» [16. С. 251]. Лирика в своем движении аналогична течению времени; когда поэт говорит о поэтическом документе, он имеет в виду не дневниковую роль поэзии, а ее способность покорять бесконечное становление мироздания: «В таком стихотворении все свободно превращается "во все"; построено такое стихотворение бывает не наподобие твердых тел, например статуи, а скорее наподобие разноцветных жидкостей. И так как и сами мистические знаки ни о чем в точности не повествуют, а само магическое становление не прерывает в нем свой поступательный ход, полет или танец, то в нем "все" как бы продолжает свободно возникать из "ничего"» [16. С. 251].

С авангардом поэта роднит понимание жизни и творчества как вечного становления, не поддающегося эмпирическому осмыслению. Для футуристов это *perpetuum mobile*, связанное с философией Гераклита: «Для всей европейской мысли гераклитовский тип онтологии становится предпочтительнее элеатской. Однако для искусства авангарда динамика мировых изменений не просто исходный пункт размышлений о мире, но нечто куда менее умозрительное, резервуар мировой творческой энергии, а потому – постоянный объект творчества» [26. С. 10]. Мысль Поплавского близка этой концепции, но у него подразумевается связь движения творческой мысли с духовной жизнью

поэта: «Творящий, творящее не знало в точности, что творится и сотворится (оно не теологически действовало); такой стихотворец, как во сне или в припадке, бросается в свое стихотворение; в таком случае неведомо, что выйдет; и часто в произведении, в конце, получается неизмеримо больше, чем было в начале, в производившем; и только тогда стихотворение есть откровение, и поэзия больше стихотворца» [16. С. 252]. Поэт не контролирует процесс созидания, он – не теург, а творчество – не акт теургии. Поэт – орудие неведомых сил, которые создают через него произведение, вводя его в состояние вдохновения. Исходя из теоретических замечаний, можно говорить, что музыка в авангарде имеет следующие функции:

- 1) создание языка будущего, его превращение в звуковой поток, лишенный смысловой связности;
- 2) моделирование трансцендентного и генерация инобытия ради трансформации окружающего мира;
- 3) выражение динамического дионисийского начала сущего, подвижности и вечного становления.

Указанные принципы авангарда применимы и к раннему творчеству Поплавского, что уже отмечалось Д. Токаревым, А. Чагиным и Н. Мильковичем [6. С. 63; 5. С. 124; 29. С. 139]. Важна мысль Д. Токарева о том, что в ранней лирике поэт «основное значение придает, пользуясь терминологией Кручёных, «фактуре» смысловой и «фактуре» синтаксической» [6. С. 63]. Данная идея доказывается многочисленными экспериментальными миниатюрами, в которых Поплавский использует такие типичные для русских футуристов приемы, как смысловая онамотопея («Орфей в Аду»), окказионализмы («Сольфеджио»), каламбуры и заумь.

На основе классификации Дж. Янечека [30. С. 5] мы выявляем у поэта примеры морфологической («Панопликас усонатэо земба», «Постурумола пасгота анэ»), синтаксической и суперсинтаксической зауми («Убивец бивень нечасовый бой», «О жупел мужа жалости лишай»). В данном контексте выделяется поэма «Мрактат о гуне», строящаяся на чередовании заумных предложений, окказионализмов и каламбуров [31. С. 54]. В этих стихотворениях, многие из которых имеют музыкальные названия («Сольфеджио», «Музыканты значит музе канты», «Из еврейских мелодий», «Le chant d'Albinos») поэт создает музыкальность на внутренних уровнях текста: на фоническом или ритмическом. Изогранные фонические приемы помогают достигнуть особого, чаще, диссонансного звучания: «Саосанчан буюк багун-чубук / Букашка кашка детская покажь-ка? / Оубубу бубубны пики шашка / Хутеряк китайское табу» [31. С. 66].

Особый интерес представляют «Поэма о Революции. Кубосимволистический солнцень» (1919–1920) и «Истерика истерик. Опыт кубоимажонистической росписи футуристического штандарта» (1919–1920). В этих поэмах центральным мотивом является шум, характерный мотив в футуризме. Поплавский близок Л. Руссоло, согласно которому, шум – плотный, густой, громкий звук, являющийся звуковым символом индустриальной цивилизации: «Не только в ревущей атмосфере мегаполисов, но и в сельской местности,

которая еще вчера была абсолютно беззвучна, машины сегодня создали такое разнообразие и многообразие шумов, что чистый звук, с его незначительностью и монотонностью, больше не вызывает никаких чувств» [32]. Шум – звуковой символ современности, противопоставленный окостеневшему прошлому с его гармоничной музыкой, потому звуки города изысканней симфоний Бетховена: «...мы пресыщены и находим больше удовольствия в сочетании звуков трамваев, карбюраторных моторов, экипажей и шумной толпы, чем на репетиции, например, “Героической” или “Пасторальной”» [32]. Традиционной инструментальной музыке необходим шум, в котором соединены громкие звуки природы (водопад, землетрясение, лавина, ураган, шторм, гром) и цивилизации (звуки воды в трубах и канализации, шум механизмов, фабрик и заводов, грохот колес) [32].

В «Поэме о революции» шум обретает плоть, становясь основой для создания нового мира и святых. Современный город (в поэме упомянут Лондон) существует в вечном топоте: «Сегодня знаете, из зари молотом / Архангелов куют из топота <...> А ночью Мы мечом из копоты / Архангелов куем из топота» [31. С. 21]. Можно допустить сходство с идеей Руссоло о шуме как явлении, созидающем бытие: «Всякое проявление нашей жизни сопровождается шумами. Поэтому шум знаком для нашего уха и даже имеет силу творить жизнь сам по себе» [32]. У Поплавского он связывается с рождением, созиданием нового мира и гибелью старого, что восходит к важному для футуристов мотиву богоборчества и сентенции «Бог умер!» из «Заратустры». В смертельном шуме пишется новая страница истории: «В барабанной дробь расстрелов / Начнем новый завет» [31. С. 22]. Революция должна остаться эхом, чей зов не затеряется во времени и пространстве: «Куйте завтра веселее / ту революцию / Которая не будет потерян зовом в тумане / Столетий» [31. С. 22]. Шум озвучивает триумф будущего. Новый этап мировой истории озвучен ударом в гонг солнечного диска, что знаменует преобразование вселенной. Кроме гонга, упомянуты барабанная дробь выстрелов, звучащая в битве богов и людей, что отсылает к опере «Победа над солнцем»: «Солнце железного века умерло! Пушки сломаны пали и шины гнутся как воск перед взорами!» [33. С. 15].

В прозаической поэме «Истерика истерик», где в качестве эпиграфов взяты строки из «Заратустры» Ф. Ницше, стихотворений Крученых и самого Поплавского, мотив шума также имеет принципиальное значение и связан с урбанистическими мотивами. Основная звуковая мотивика поэмы – какофония машин. Создается особый образ человека-мира, чье тело – огромный город, что восходит к авангарду. Т. Казарина пишет, что в футуризме тело – носитель энергии бытийного становления, потому оно видится как творческий объект [26. С. 21]. На это указывает и Е.В. Тырышкина: «Словесная форма “спаяна” с телесностью автора, ибо его телесность – это и звучащая материя. Здесь на уровне субъекта совмещены источник инспирации, материал, форма и явленный миру динамичный идеал» [25. С. 72].

Сверхгерой поэмы – это «некто» с «коваными рельсами нервов на шпалах прессованных сердец к колонизированному ангелами солнцу». Гармония заглушается звуками оружия: «Семнадцать астрономических нулей поставила оглошшая от выстрелов певица». Поэт создает мотив всемирного шума благодаря барочной метафоризации, нанизывая образы из разных сфер бытия в грандиозную метафору («визгливо урчащие галереи сводчатым дымом и туманом с ватной прослойкой истерик в крикливом воздухе»). Он использует неологизмы-эпитеты, характерные в футуризме (солнцегремящий, громоносный), оксюмороны (сумасшедший и прессованный грохот, «чугунная мелодия ночного дрожания») для описания шума, который обретает плоть: «Никелированные громы», «под револьверным глазом чугунной отрыжки стоптанной за день души», «чугунные краны математических лязгов». Этот железный или металлический шум пронизывает своей какофонией все тело-мир лирического субъекта. В финале поэмы становится ясно, что футуристические клише – пародия. Герой, будучи изначально мессией будущего, предстает как «ломкая мензурка» «с квинтессированным космосом». Это оспаривает мнение Л. Сыроватко: «“Ячество” футуристов Поплавскому не было свойственно никогда <...> текст Поплавского с лирическим героем – “наблюдателем извне”» [34. С. 57].

Герой поэмы – не наблюдатель извне, а перевернутый Творец футуризма, чье величие – иллюзия: «Взору гаубичной мелодией лопающихся нервов донную мину своего извечного сумасшествия». Отвергается божественность поэта, представленного в футуризме Председателем Земного Шара, Сверхчеловеком. В поэме это сумасшедший, чей мир – не создание его плоти, а плод безумия. Важно и отрицание позитивной и витальной силы «искусства шумов», которое не несет спасения.

В стихотворениях, написанных в конце 1910-х и начале 1920-х гг., Поплавский экспериментирует с типичными чертами поэзии футуризма. Это прослеживается в тех текстах, где используются заумь, ономастопея, каламбуры. Особый интерес представляют «Поэма о Революции» и «Истерика истерик», где поэт обращается к различным приемам, характерным для футуристов (сложные метафоры, звукопись, неологизмы, богоборчество, солнцеборчество, урбанизм). Главным мотивом в поэмах является шум, что близко идеям итальянского футуризма. Но если в авангарде шум имел созидательное начало, то у монпарнасца он имеет противоположный смысл. Пронизывая все крушащееся мироздание, шум связан с катастрофой. В «Истерики истерик» грохот, уничтожающий музыку, озвучивает гибель лирического героя, изначально представленного как теург, но в финале оказывающегося безумцем. У поэта нивелируется образ творца, воздействующего на Вселенную. Творчество оборачивается для героя потерей рассудка.

Эти идеи продолжают свое развитие в поэзии 1925–1927 гг., где возникает мотив музыки-агрессии, важный для футуристов, у которых способом выражения динамики является насилие, представлявшееся воз-

можностью пересоздания реальности. И. Смирнов писал: «Даже при самом беглом взгляде на эстетическую практику зарождающегося авангарда, нельзя не заметить, что она далеко превосходит литературу любой из предшествующих эпох по склонности к оправданию насилия, принуждения, жестокости, разрушительности» [35. С. 182]. Это «оправдание жестокости» связано с автором, его главенством над миром в авангарде: «...футуризм готов был пожертвовать всем миром и бытием ради торжества художника» [35. С. 182]. Триумф Творца возможен при победе над сущим, потому в творческом акте авангардная эстетика подчеркивала, <...> агрессивную направленность» [35. С. 184]. Эта мысль И. Смирнова доказывается обращением к манифестам итальянских и русских футуристов. Ф. Маринетти видел в насилии главную черту нового искусства, которое «не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью» [36. С. 25]. Основной метод в искусстве – борьба [36. С. 6]. Маринетти воспекает природное, первобытное начало мироздания, выраженное в агрессии: «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» [36. С. 27]. Благодаря насилию творец способен покорить своей воли неведомое.

В русском авангарде агрессия также воспринимается как способ преображения. Насилие, связанное со смертью, соотносится с постоянным движением мира, циклом гибели/перерождения: «...общее понимание этой эстетики (авангарда) предполагает, что такое искусство, для которого, прежде всего, прекрасна динамика мира, где все вещи и формы, в том числе и социально-культурные, находятся в непрерывном движении и изменении, когда одна форма не остается самой собой и когда все это не просто течет и изменяется, но катастрофически гибнет и возникает вновь» [37. С. 128]. Неудивительно, что для футуристов высшим проявлением жизнотворчества является война: «Война для футуристов – это мощная антиэнтропийная сила, высшее проявление “жизненного прорыва”» [38. С. 52]. Для авангардистов агрессия воспринимается с бравадой: «Кто вы? / Мы/ разносчики новой веры, / красоте задающей железный тон. / Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, / в небеса шарахает железобетон. / Победители, / шествуем по свету / сквозь рев стариков злосудный» [39. С. 30].

Насилие имеет витальное начало и несет чаемое авангардистами обновление мироздания. В некоторых стихотворениях Поплавского музыка тоже может быть оружием, убивающим богов, что соотносится с тезисом Маринетти о победе над потусторонним («Золотая луна всплыла на пруде»). Но в большинстве случаев творческий акт у него, хотя и связан с насилием, он соотносится со страданием лирического героя, его обреченностью быть творцом, мотив искусства контаминирован с мотивом битвы, сражения. Если для авангардистов с помощью борьбы можно постичь неведомые миры, то для него – это стремление запечатлеть невыразимое, что связывается не с могуществом поэта и искусства, а с

сущностью творчества, которое у поэта представлено как болезненный процесс, несущий мучения и смерть своему создателю.

В поэзии второй половины 1920-х гг. тема гибельной музыки связана с мотивом созидания, что эксплицируется в миниатюрах «Морской змей» (1925), «Человекоубийство» (1926), «Музыкант нипанимал» (1926), «Письмо швейцара» (1926) и «Зелёный ужас» (1927). Эти произведения объединены сходствами в мотивно-символической структуре и общим размером, пятистопным ямбом, что позволяет выделить их как цикл.

В стихотворении «Морской змей» происходит воплощение музыки и развоплощение слушателей и музыкантов. Пространство, где разворачивается лирический сюжет – город скелетов, полностью состоящий из костей и черепов: «Скелеты лошадей бегут на скачках, / На них скелетыши жокеев чуть сидят. / Скелеты кораблей уходят в качку, / Скелеты туч влачатся к нам назад» [40. С. 98]. Одновременно лирический субъект лишается телесности: «Болтаются ботинки на костяшках. / В рубашку ветер шаст навеселе. / Летит монокля на земле стекляшка. / Я к зеркалу бросаюсь: я – скелет!» [40. С. 98]. В этих стихах очевидны аллюзии на гоголевский «Нос», но в отличие от «Петербургской повести» в стихотворении плоти лишен герой и весь мир, представленный загробным царством, которому противопоставлена музыка: «Охо! оркестр! Закажите танец! / Мы водкою заполним контрабас. / Но лук смычка перетянул испанец, / Звук соскочил и в грудь его – бабац!» [40. С. 99]. Кошунственный заказ посетителей ресторана становится причиной агрессивного ответа со стороны музыки. Насилие совершают не музыканты, а их инструменты, представленные как оружие. Можно допустить, что здесь возникает типичный для авангарда мотив бунта вещей. Т. Казарина пишет, что у Маяковского музыкальные инструменты – соратники лирического субъекта [41. С. 177]. В «Морском змее» бунт музыки против мира смерти знаменует борьбу витального начала искусства с мертвой действительностью. Звуки контрабаса летят в грудь посетителя: «И вдруг из развороченной манишки / Полезли мухи, раки и коты, / Ослы, чиновники в зеленых шишках / И легионы адской мелкоты» [40. С. 99]. Кроме бестиальных образов, возникают чиновники (аллюзия к «Носу») и «легионы адской мелкоты». Это противопоставлено типичному в культуре пониманию музыки как возвышенного искусства. Динамика нарастает в дальнейших строфах, где музыканты не способны справиться с буйством нот, лишаются плоти и сбегают: «Скелеты музыкантов на карачки». Музыка – неконтролируемое явление, воплощенное в звериных образах: «Был полон воздух муравьями звуков», «Мажорные клопы кусали ноги / Сороконожки нам влезали в рот / Минорные хватили осьминоги / Нас за лицо, за пах и за живот» [40. С. 99]. Звуки-звери причиняют боль слушателям-скелетам, наказывая за пренебрежение к искусству, они – обладатели телесной оболочки и жизни. Музыка заставляет посетителей задыхаться («От них нам было душно и темно»). Энергичное движение

звуков инструментировано многочисленными аллитерациями на сонорные и шумные «р», «м», «н», «с», «з», «ж» и «ш» создающие резкое звучание, требующее напряжения при звукоизвлечении, эти согласные выделены в приведенной строфе полужирным шрифтом. Дикое движение нот можно видеть как восприятие быстрой мелодии (staccato, форшлаг). Музыка трансформируется в водную стихию: «И только те что дети Марафона / Как я, махая в воздухе пятой, / Старались выплыть из воды симфоний, / Покинуть музыкальный кипятилок. / Но скрипки, как акулы нас кусали, / Толкались контрабасы, как киты, / Нас били трубы, медные щиты, / Кларнеты в спину на лету вонзались» [40. С. 100]. Мир скелетов превращается в подводное царство, а инструменты становятся морскими хищниками. Традиционно, музыка воспринимается в поэзии как пучина, создающая красоту и гармонию («Музыка» Я. Полонского, сонет «Музыка», цикл «Лунная соната» К. Бальмонта, «Silentium» О. Мандельштама).

В «Морском змее» традиция претерпевает изменения. Музыка симфоний – кипятилок, что символизирует апофеоз, крайнюю степень эмоционального напряжения, в котором мир скелетов полностью изменяется, становясь горячим океаном, чья музыка-вода обжигает, приносит боль, а инструменты оказываются морскими хищниками. Это превращение в водную стихию обуславливает финал, где появляется главный образ стихотворения: «И как, блестя над корчами воды, / Вдруг вылетала женщина иль рыба / И вновь валились в длинные ряды / Колец змеи, бушующей игриво» [40. С. 100]. Главное воплощение музыки – фантастический морской змей, прекрасное, но устрашающее своей силой чудовище. В отличие от мифологии, где вышедшие из ада морские змеи и драконы уничтожают корабли и моряков (Левиафан, Басоеки). Змей-музыка парадоксально наделен житнетворческой энергией, он побеждает мертвенность мира, преодолевая его окостенелость.

Обратимся к концепции Н. Сироткина. Сравнивая «Морского змея» с миниатюрой Маяковского «Кое-что по поводу дирижера», исследователь отмечает: «Музыка как мир знаков, врывающийся в действительность, сливающийся с нею и теряющий свой знаковый характер, этому различию противостоит: под воздействием обретших плоть звуков целостность замкнутого внутреннего нарушается, внутреннее становится внешним, стремится вовне; поглощение уступает место вычленению, порождению» [42]. Несмотря на ряд точных мыслей, мы не можем согласиться с этим мнением в полной мере. В «Морском змее» мир, куда вторгается музыкальная стихия, изначально мертв, потому музыка – стихия, пробивающаяся через его гибельность. Е.В. Тырышкина делает вывод: «Для тех, кто мертв, – музыкальная стихия, стихия иных миров, невыносима <...> музыкальные инструменты, ноты, звуки превращаются в некую материальную силу, способную физически активно воздействовать на мир» [10. С. 217]. Тема музыки сближает «Морского змея» и с поэмой «Флейта-позвоночник». Череп поэта – чаша, наполненная вином стихов: «как чашу вина в застольной здравнице, / подъемлю стихами наполнен-

ный череп» [43. С. 199], его тело – костяная флейта: «Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике» [43. С. 199]. В поэме развеществляется, превращаясь в музыкальный инструмент, сам поэт. Ч. Чжиин пишет: «метафора игры “на собственном позвоночнике” всецелесный – сконцентрированный одновременно во всех окружающих предметах, поэт видит свою телесную оболочку как предмет, причем музыкальный» [44. С. 79–80]². Музыка, развеществляющая творца, дает ему возможность рефлексии над жизнью и окружающим бытием, что противопоставлено основной идее «Морского змея», где наделенная плотью музыка – жизнеутверждающее начало, противопоставленное окружающему миру. Важны и переклички «Морского змея» с «Балом повешенных» А. Рембо. О значимости этого стихотворения в поэзии Поплавского писала Р. Компарелли [8. С. 149]. У Рембо живописуется бал скелетов в аду, где «Взбешенный Вельзевул на скрипках струны рвет». Смерть танцует вместе с мертвецами под музыку виселицы-органа: «Здесь пляшет смерть сама... И вот среди разгула / Подпрыгнул к небесам взбесившийся скелет: / Порывом вихревым его с подмостков сдуло, / Но не избавился он от веревки, нет!» [45. С. 25]. Как герой Поплавского, скелет у Рембо пытается вырваться из ада, но его попытка завершается неудачей.

В стихотворении «Человекоубийство» лирический герой находится на грани жизни и смерти: «Твой взгляд как пуля спящая в стволе / Не двигался; ни на слово, ни с места» [40. С. 50]. Это состояние обуславливает агрессию героя, ударившего по роялю, что оборачивается превращением звуков в разных существ:

Летят цветы за счастье, за доску,
И из жерла клавирного, из печи,
Прочь вырываются, прокляв тоску,
Отрубленные головы овечьи.

Выпрыгивают ноги в добрый час,
Выскальзывают раки и клешнёю
Хватают за нос палача врача,
Рвут волосы гребёнкой жестяною» [40. С. 50].

Игра пианиста сравнивается с врачеванием, она несет духовное исцеление и, в то же время, болезненна и губительна, что подчеркивается внутренней рифмой «палача-врача». Музыка имеет амбивалентную природу, она созидает и разрушает одновременно:

Но вдруг рояль не выдержал, не смог,
Подпрыгнул и слоновыми ногами
Ударил чтицу, животом налег,
Смог, наконец, разделаться с врагами.

И грызть зубами бросился дугой,
Взлетела челюсть, и клавиатура
Вошла в хребет с гармонией такой,
Что содрогнулась вся архитектура [40. С. 51].

Осмысление игры пианиста как акта насилия можно увидеть в миниатюре «Музыкант нипанимал» (полный анализ этого стихотворения см. [46. С. 41–

53]), где рояль – медиатор на границе реального и ирреального миров; это чудовище, в чьих клавишах-зубах и внутренностях «духи звука» обретают жизнь: «И медленно валились без изъяна / В оскаленные челюсти рояля. / В золотых зубах жевались на убой» [40. С. 26]. Первоначально «духи звука» подобны пойманным в ловушку беззащитным существам («жались, затравленные в угол»). Происходит их переход из протомузыкальной тьмы в мир, где им предстоит гибель-перерождение в чреве клавира. Зимние образы – приметы земного мира с его холодностью и статичностью, противопоставленного живой силе искусства: «Они чихали от шикарной стужи / Валящей в белый холодильник рта», «Они кидались, точно обезьяны. / Застигнутые пламенами снега, / Залитые свинцовой водой» [40. С. 26].

Метафора «белый холодильник рта» относится к роялю, чьи белоснежные челюсти-зубы подобны клыкам хищника. Рояль охлаждает ворвавшиеся из иного мира звуки, пока они не обрели плоть. После следующей за этим мучительной борьбы духов звука с холодом реальности и их поглощением роялем, рождается музыка, чья природа загадочна. Она течет, как вода («В блестящих дёснах лаковых лилась»), рвётся, как ткань и бумага («Которая рвалась, не разрываясь»), извивается, как змея или тропинка в лесу («вилась впотьмах»). Интересен двойственный образ музыки: «Какая беспощадность в сей воздушной / Бездушной гильотине танцовщице» [40. С. 26].

Рифма-анжамбеман «бездушной-воздушной» показывает ее и как грациозную танцовщицу, и как оружие. Гильотина-искусство отрубает слушателю голову, лишая его разума. Сравнение музыки с раком в финале («И боком пробегала, точно рак») повторяет образность «Человекоубийства» и «Морского змея», где также возникал этот образ. Бег рака боком можно трактовать и как впечатление от игры пианиста, попытку зафиксировать движение его пальцев по клавишам только вверх и вниз (глиссандо, арпеджио, пассаж), и как связь с мифологией и литературной традицией. Образ рака связан с французским сюрреализмом («Изречения Рака-отшельника» А. Бретона и Ф. Супо) и «Песнями Мальдорора» графа Лотреамона, в пятой главе которых появляется синтетичный образ Архангела-Краба [47. С. 311]. Как у И. Дюкасса, у Поплавского раком является божественное существо – Муза. Контаминация животного с морского дна и богини вдохновения объясняется двойственностью творчества: муза-музыка – это, одновременно, сила, убивающая пианиста, и красота, гармония. Амбивалентность обнаруживается в стихе «О муза зыка! музыки королева!»³. Сравнение музыки с коровой подчеркивает природную первооснову искусства. Рассмотрим фонетику стиха, где возникает звуковая анаграмма. Сочетание звуков «м» и «у» изображает утробное мычание. Сопряжение согласных «м», «з», «к», «р» никак не связано с мелодикой. Слово «зык» по своему значению соотносится с громким, низким и грубым звуком и стилистически не сочетается со словом «муза». Этот звуковой и лексический оксюморон соотносится с идеей стихотворения. Музыка – порождение

темного, бестиального мира. Лишь творцу дано погрузиться в этот мрак, это погружение обуславливает инспирацию, рождение и бытие искусства.

Рассмотрим миниатюру «Письмо швейцара», где возникают образы слушающих слушателей: «Внизу сидит без всякого участия / Швейцар и автор, зритель и не то» [40. С. 59], и музыканта, пребывающего во сне: «Танцуют гости за перегородкой, / Шумит рояль, как пароход, как лед, / И слышится короткий рев, короткий / Сон музыканта, обморок, отлет» [40, С. 59]. Музыка вызывает веселье гостей, танцующих за перегородкой, находящихся в состоянии экстаза. Звуки здесь оживают, как и в «Музыканте», но застигнуты они не «пламенами снега», а нотами, запечатлены графически. Происходит трансформация: «Застигнутые нотами робеют, / Хотят уйти но вертятся, растут, / Молчат в сердцах, то фыркают, слабея, / Гогочут: Раз мы в мире, ах, раз тут» [40. С. 59].

Звуки мутируют, увеличиваются в размере, фыркают, как коты, гогочут, как гуси, умирают-стихают, отдавая в «белое море плафонов» свои «души». Финал стихотворения комичен: «Потом, издавши жизнеописание, / Они пытаются продать его комплект. / Садятся в сани, запрягают сами, / И гордо отстраняют дым котлет» [40. С. 59]. Звуки не гибнут окончательно, они отдают души ради славы и из жителей музыкальных заоблачных эмпирий превращаются в обывателей земного мира.

Следует остановиться на акватических образах, являющихся сквозными в анализируемых текстах. Корреляция музыки и воды маркирует тему погружения в бессознательное. Нельзя не согласиться с мыслью Л. Ливака, считающего, что частотные у поэта маринистические образы (море, рыба, река, раковина), как и у французских сюрреалистов (А. Рембо, Р. Десно, А. Бретон), знаменуют уход в бессознательное: «Погружение в воду, наблюдение за водой и путешествие по воде – частые тропы для исследования бессознательного» [48. Р. 184]. Поэтому изученные произведения можно видеть как аллегорические изображения работы мозга, попытку описания природы вдохновения, искусства, выходящего из мглы человеческого бессознательного.

В этот контекст вписывается стихотворение «Зеленый ужас». Мотив воды в нем представлен в различных ипостасях (лед, яд, алкоголь, пена, «зеленых листьев снег», «летняя метель», кровь, вода фонтана, кипяток). Известны две редакции этого текста. Первая, датированная 1927 г., принадлежит поэту. Как и рассмотренные миниатюры, она посвящена теме творчества и ее убийственной силе, но в отличие от остальных произведений, важную роль играет мотив поэзии: «День каждый через нас ползет, как строчка, / С таким трудом; а нет стихам конца. / И черная прочь убегает точка, / Как точка белая любимого лица» [49. С. 478]. Творчество должно материализоваться в нечто хрупкое, прекрасное и чистое, что символизирует двойственный образ «хрустальной крови» («Но все ж пред бойней, где хрустальна кровь»)⁴. Данное произведение более известно в редакции друга и душеприказчика поэта, Н. Татищева, датированной 1938 г. и

помещенной в сборник «В венке из воска». Если в авторском варианте в финале творчество – это акт тяжелого труда и перевода посюстороннего в потустороннее, то во второй редакции акценты смещены: происходит отход от литературоцентричности к музыкалоцентричности. В финале появляются образы музыки:

Темнеет день, весна кипит в закате,
И музыкой больной зевает сад.
Там женщина на розовом плакате,
Смеясь, рукой указывает ад.

Восходит ночь, зелёный ужас счастья
Разлит во всё, и лунный ад кипит.
И мы уже у музыки во власти
У грязного фонтана просим пить [49. С. 84–85].

Мир находится в самом напряженном состоянии, он превращен в ад, в бурлящий котел, где «весна кипит в закате». Нельзя не отметить близость этой строфы к философии духа музыки Поплавского. В докладе «О согласии погибающего с духом музыки», прочитанном в 1929 г. в творческом объединении «Кочевье», поэт пишет, что весна – время вечного становления, постоянной и быстрой динамики всех мировых процессов, которое приводит к гибели: «Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размерном движении, очень остро ощущает периоды у перемены скорости, ускорение или замедление ритма движения. Такие, например, времена есть весна в природе, революция в политике. Что острее постигает душа весной: то, что все движется, все меняется, что все изменится, что она наравне со всем остальным изменится и погибнет, вот почему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» [20. С. 26]. Весна у поэта возникает как время смерти довольно часто («А в лесу на траве непрямой, / Умирала весна в темноте. / Пахло сыростью, мохом и мятой. / И отшельник в шубенке косматой / Умывался в холодной воде» [49. С. 182] («На заре» (1927)) «И весна умерла, и луна возвратилась на солнце. / Солнце встало, и темный румянец взошел. / Над загаженным парком святое виденье пропало. / Мир воскрес, и заплакал, и розовым снегом отцвел» [49. С. 186] («Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков» (1928))).

Однако образы музыки, тесно связанные с весной и ночью, как литературными клише, близкими романсовой поэзии, соотносятся с философией духа музыки. Е. Тырышкина отмечает: «У Поплавского процесс рождения музыки совершается на границе двух миров, а творчество – это самоизживание во имя звучания мировой симфонии после смерти творца» [10. С. 223]. Тезис о звучании мировой симфонии связан с философией конца 1920-х и начала 1930-х гг., где создается концепция духа музыки, навеянная идеями Ницше и русских символистов⁵. У монпарнасца дух музыки связан с добровольной смертью творца, его самопожертвованием: «Мы понимаем согласие с духом музыки, прежде всего, как принятие собственной смерти» [49. С. 25]. Жизнь, которую поэт видит как земное бытие и как существование после смерти, –

огромная «смертоносная симфония», в которой каждый человек – такт, светящаяся нота, должная «во-время временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию» [49. С. 26]. Во второй редакции «Зелёного ужаса» связь музыки и смерти очевидна. Музыка, как символ болезненного, мучительного творческого процесса, охватывает своим тяжелым звучанием весь мир, превращая его в музыкально-поэтический ад, где даже свет луны – адский. Она покоряет своей воли лирического героя («И мы уже у музыки во власти»), а ее водная природа охватывает и верх (закат-кипяток), и низ (сад, парк, ад), причем это «грязная вода», являющаяся метафорой творчества. В стихотворении именно нахождение в воде является залогом взаимосвязи творца и божественных сфер искусства, причем, вначале это влага, которая как бы утапливает, убивает героя: «А я лежал, водою полон сна, / Как холодный труп раздавлен я, я болен» [49. С. 84], а затем это «грязная» и «больная» вода. В данном случае показано ее стихийное, донисийское начало. Музыка еще связана с земным миром, она не обретает в версии Татищева аполлонической формы. Но в этой редакции музыка все же преобразует мир, вводит его в динамическое состояние, покрывая реальность галлюциногенными образами: «Шипит апрельской флоры наваждение, / И пена бьет из горлышка стволов. / Весь мир открыт в весеннем нетерпении, / Как алые уста нагих цветов» [49. С. 84].

Важно выделить еще одну связь с концепцией духа музыки в произведении: это мотив смирения перед властью музыки: «Проблема праведности заключается для нас в согласии или в несогласии с этим духом музыки, от которого зависит внутренняя удача или неудача человека, достижение или недостижение им внутреннего счастья, и косвенно, высшим посвящением или непосвящением во внутреннюю сущность искусств и, в частности, достижение или недостижение известной сладостной напевности, без которой нет настоящих стихов. То моцартовское начало, которое сразу посвящает человека в поэты, в художники и в праведники в религиозном смысле этого слова» [20. С. 26]. Смирение перед силой музыки в стихотворении, добровольное согласие на служение искусству, рабство во имя него близки данным идеям в приведенной сентенции. Согласие со всеохватывающей силой музыки является залогом превращения героя в истинного творца, наделенного «моцартовским началом».

В данной редакции отразилось осмысление поэтом идей предшественников. Но возвышенная природа духа музыки для него связывается с мортальным началом, потому мировая симфония несет смерть, что в стихотворении эксплицировано весьма явно («Как холодный труп раздавлен я, я болен», «Смотри, мы гибель видели во сне», «лунный ад», «весенний ад», «Мы сели только что в трамвай без направленья, / И вот уже конец, заставка, ад» [49. С. 84]). Сам герой осознанно садится в трамвай, отправляющийся в преисподнюю, создаваемую стихией искусства. Немаловажным является и мотив расчленения, сам мир пока-

зан через метафоры разорванных частей тела, которые могут так же относиться к лирическому герою: «И каждый камень шевелится глухо / На мостовой, как головы толпы», «Смотри, сияет кровообращенье / Меж облаков, по венам голубым», «И каждый лист полураскрыт, как ухо», «Но мир в жару, учащен пульс мгновений» [49. С. 84]. Герой и мир, находящиеся у «музыки во власти», лишаются своей целостности, они уничтожены и расчленены этой могучей силой. Данный момент, на наш взгляд, восходит к авангардной стилистике Поплавского 1920-х гг., где важное место занимала концепция агрессии со стороны музыки («Морской змей», «Человекоубийство»). Несмотря на переход к символистским идеям, нашедшим отражение в стихотворении, здесь сохраняются черты авангардной поэтики, характерные для раннего творчества Поплавского.

Анализ произведений, написанных с конца 1910-х по конец 1920-х гг., позволяет сделать следующие выводы. В ранней лирике поэт использует характерные черты авангардистской поэтики. Миниатюры 1920-х гг. являются лирическими экспериментами в области зауми, ономапии, монпарнасец работает с фоникой и лексикой, используя каламбуры, неологизмы и окказионализмы. Особое место в ранней поэтике занимают важные в авангарде мотивы шума, агрессии, богоборчества, урбанистическая образность. Но опираясь на традиции, поэт, в то же время, «ломает» их. В поэме «Истерика истерик» значимое место занимает мотив шума, который в авангарде воспринимался как музыкальная эмблема эпохи и материал для создания нового мира. Для Поплавского он связан с дихотомией звук/шум, которая трагично символизирует победу дисгармоничного апокалиптического начала над хрупкой гармонией мира и красотой.

В поэме монпарнасец оспаривает еще один эстетический принцип авангарда. Если у предшественников художник мыслился как созидатель, наделенный теургическими силами, то у Поплавского возникает образ героя-поэта, который не является «божеством», искусство несет ему безумие и несчастье. Эта концепция творца разовьется в лирике второй половины 1920-х гг., в которой образ музыканта-поэта представлен как медиатор, пограничная субстанция, которой управляют неведомые силы, находящиеся во внеэмперическом пространстве искусства. Его дар воспринимается двойственно, с одной стороны, он действительно способствует преодолению косной материи земного мира, сопротивляющегося поэту, с другой стороны, он несет творцу физические и духовные мучения, истощает и калечит его.

В данном контексте изменяется и важная в авангарде тема насилия. Если для итальянских и русских футуристов агрессия искусства против окружающего мира несла возможность жизненного обновления, что воспринималось с бравурным восторгом, то у Поплавского насилие оборачивается для творца физическими и духовными страданиями из-за его дара. При этом искусство и, в частности, музыка представляется витальной силой, стихией, которая способна преодолеть земной окостенелый мир, где зрители либо не осознают силу красоты и относятся к ней пренебрежительно, либо уже

мертвы, что близко концепции авангардистов. Но у младоэмигранта это не связано с глобальным переустройством Вселенной, а выражает саму природу творчества, которое является губительным и мучительным. Рождение произведения искусства, воплощение его формы показано как таинственный и неуловимый процесс.

Нельзя не отметить, что в итоге поэт избирает символистскую парадигму, что наиболее отчетливо проявится в стихотворении «Зелёный ужас» (редакция Н. Татищева). Мотив музыки в нем знаменует переход

младоэмигранта от раннего к зрелому творчеству, где центральной категорией становится ницшеанская и символистская концепция духа музыки, которая связывается с мотивами смерти, растерзания, творчеством как физическими и духовными страданиями, но героическая миссия поэта состоит не в «Преображении Вселенной», а в принесении себя в жертву «мировой симфонии». С авангардом поэт также окончательно не порывает, и период второй половины 1920-х гг. характеризуется синтезом двух направлений.

Примечания

- ¹ Иностранные работы приводятся по источникам, указанным в списке литературы, их переводы были выполнены мной за исключением «Манифеста футуристической литературы» Ф. Маринетти, данной в переводе с немецкого языка А. Мурейко, которой я выражаю признательность за проведенную работу.
- ² Важно учитывать аллюзии к циклу А. Блока «Пляски смерти».
- ³ Образ «музыки-коровы» вызывает зрительные ассоциации с картиной К. Малевича «Корова и скрипка».
- ⁴ В творчестве Поплавского образы «хрусталя» и «стекла» связаны с темой аполлонического искусства. Когда он пишет о музыке И.С. Баха, то он использует метафоры «хрустальные сферы» и «стеклянные лестницы» [16. С. 271; 20. С. 45].
- ⁵ Проблема специфики влияния символизма на Б. Поплавского требует отдельного изучения и выходит за рамки данной статьи.

Список источников

1. Газданов Г. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Эллис Лак, 2009. Т. 1. 736 с.
2. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. Санкт-Петербург : Logos; Дюссельдорф : Голубой всадник, 1993. 184 с.
3. Olcott A. Poplavsky: the heir presumptive of Montparnasse // *The Bitter Air of Exile*. Berkeley, 1973. P. 274–288.
4. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика*. 2010. С. 11–18.
5. Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008. 593 с.
6. Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем». Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 352 с.
7. Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб. : Алтейя, 2007. 264 с.
8. Компарелли Р. Лирика Б.Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. 194 с.
9. Барковская Н.В. Стилевой импульс «бестактности» в творчестве Б. Поплавского // XX век. Литература. Стиль: стилистические закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Вып. № 3. Екатеринбург, 1998. С. 104–115.
10. Тырышкина Е.В. «Убийство музыкой»: Маяковский/Поплавский // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. Материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Владимира Маяковского. М., 2018. С. 216–223.
11. Норина Н.В. Образы музыкальных инструментов в сборнике Бориса Поплавского «Флаги» // Культурно-историческое наследие как фактор устойчивого развития территории : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Соликамск, 2016. С. 178–183.
12. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000. 432 с.
13. Орлицкий Ю.Б. Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // *Новый мир*. 2014. № 1. С. 80–87.
14. Зырянов О.В. «Выхожу один я на дорогу...» и лермонтовский цикл русской поэзии: рецептивные границы, проблемы художественной семантики // *Уральский Филологический Вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем*. 2019. С. 53–69.
15. Латышко О.В. Музыкальные формы в поэзии русского зарубежья первой волны (на примере лирики Б. Поплавского, Б. Божнева и Г. Голохвастова) // *Вестник Московского государственного областного гуманитарного института*. 2013. № 2. С. 41–46.
16. Поплавский Б.Ю. Незданное. М. : Христианское издательство, 1996. 512 с.
17. Livak L. The surrealist compromise of Boris Poplavsky // *Russian Review*, Vol. 60, № 1. 2001. P. 89–108.
18. Menegaldo H. Les multiples voix de Boris Poplavski // *Ouvrage collectif Modèle de Gouvernement*. 2011. URL: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article297>
19. Слоним М. Молодые писатели за рубежом // *Воля России*. 1929. № 10–11. С. 100–118.
20. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3: Статьи, дневники, письма. М. : Книжница ; Русский путь ; Согласие, 2009. 624 с.
21. Маяковский В.В. Парижские очерки // Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 4. М. : Художественная литература, 1957. С. 228–233.
22. Пощечина общественному вкусу (в защиту свободного искусства). М. : Тип. Я. Данкин и Я. Хомутов, 1913. 116 с.
23. Pratella J.-B. *Musica futurista* // *Manifeste des musiciens futuristes*. Paris, 2014. 32 p.
24. Туфанов А.В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. СПб. : Изд-во автора, 1924. 81 с.
25. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х - начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2002. 151 с.
26. Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара : Изд-во СамГУ, 2004. 454 с.
27. Гервер Л.Л. Музыкальная культура Хлебникова. URL: https://ka2.ru/nauka/gerver_3.html
28. Крученых А. Сдвигология русского стиха. М. : Изд-во МАФ, 1922. 54 с.
29. Милькович Н. Поэтическое искусство Бориса Поплавского : дис. ... канд. филол. наук. Белград, 2021. 256 с.
30. Janesek G. *The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San-Diego : San-Diego State University Press, 1996. 428 p.
31. Поплавский Б.Ю. Орфей в Аду. М. : Гилея, 2009. 192 с.
32. Russolo L. *L'Arte dei rumori*. Venezia, 1916. URL: https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf
33. Крученых А.Е., Матюшин М.В. Победа над Солнцем. СПб. : Типография товарищества «Свет», 1913. 16 с.
34. Сыроватко Л.В. Русский сюрреализм Бориса Поплавского // Сыроватко Л.В. О стихах и стихотворцах. Калининград : Изд-во НЭТ, 2007. С. 51–85.
35. Смирнов И.П. Психодиахнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. : Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
36. Marinetti F.T. *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* // *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart ; Weimar : Springer, 1995. S. 24–27.
37. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М. : Сов. писатель, 1990. 352 с.

38. Иванюшина И.Ю. Первая футуристическая // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2015. № 1 (15). С. 51–56.
39. Маяковский В.В. Мы идём // Полное собрание сочинений. : в 13 т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1956. С. 30–31.
40. Поплавский Б.Ю. Дадафония: Неизвестные стихотворения. 1924–1927. М. : Гилея, 1996. 128 с.
41. Казарина Т.В. Функции вещи в литературе авангарда // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 5 (116). С. 175–184.
42. Сироткин Н.С. Б. Поплавский и В. Маяковский: об одной литературной параллели. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_poplavskij.htm
43. Маяковский В.В. Флейта-позвоночник // Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1955. С. 197–208.
44. Чжиин Ч. Развеществление как поэтически-философская концепция в поэме В.В. Маяковского «Флейта-позвоночник» // Litera. 2018. № 2. С. 72–81.
45. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Одно лето в Аду. М. : Наука, 1982. 495 с.
46. Тырышкина Е.В., Маматов Г.М. «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом // Филология и человек. 2018. № 2. С. 41–53.
47. Лотреамон. Песни Мальдора. Стихотворения. Мальдорор после Мальдорора. М. : Ad Marginem, 1998. 673 с.
48. 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.
49. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М. : Книжница ; Русский путь ; Согласие, 2009. 560 с.

References

1. Gazdanov, G. (2009) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Ellis Lak.
2. Allen, L. & Griz, O. (1993) *Boris Poplavskiy v otsenakh i vospominaniyakh sovremennikov* [Boris Poplavsky in the Memoirs of his Contemporaries]. Saint Petersburg: Logos; Dusseldorf: Goluboy vsadnik.
3. Olcott, A. (1973) Poplavsky: the heir presumptive of Montparnasse. In: Karlinsky S. & Appel, A. (eds) *The Bitter Air of Exile*. Berkeley: University of California. pp. 274–288.
4. Kochetkova, O.S. (2010) Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo [The myth of Orpheus in the works of Boris Poplavsky]. *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika*. pp. 11–18.
5. Chagin, A.I. (2008) *Puti i lisa. O russkoy literature XX veka* [Ways and Faces. On Russian Literature of the 20th Century]. Moscow: IWL RAS.
6. Tokarev, D.V. (2011) *“Mezhu Indiy i Gegelem”. Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoy perspektive* [“Between India and Hegel”. Creativity of Boris Poplavsky in comparative perspective]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Menegal'do, E. (2007) *Poeticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo* [The Poetic Universe of Boris Poplavsky]. Saint Petersburg: Alteya.
8. Komporelli, R. (2015) *Lirika B.Yu. Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy* [Lyrics of Boris Poplavsky: motives, plots, images]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
9. Barkovskaya, N.V. (1998) Stilevoy impul's “bestaktnosti” v tvorchestve B. Poplavskogo [Stylistic impulse of “tactlessness” in the work of Boris Poplavsky]. In: Eydinova, V. (ed.) *XX vek. Literatura. Stil': stilevy zakonomenosti russkoy literatury XX veka (1900–1950)* [20th Century. Literature. Style: Stylistic Patterns of Russian Literature of the 20th Century (1900–1950)]. Vol. 3. Yekaterinburg: Ural State University. pp. 104–115.
10. Tyryshkina, E.V. (2018) [“Murder by music”: Mayakovsky/Poplavsky]. *Vladimir Mayakovskiy v mirovom kul'turnom prostranstve* [Vladimir Mayakovsky in the Global Cultural Space]. Proceedings of the International Conference. Moscow. 18–20 September. Moscow: IWL RAS. pp. 216–223. (In Russian).
11. Norina, N.V. (2016) [Images of musical instruments in the Flags collection by Boris Poplavsky]. *Kul'turno-istoricheskoe nasledie kak faktor ustoychivogo razvitiya territorii* [Cultural and Historical Heritage as a Factor in Sustainable Development of the Territory]. Proceeding of the All-Russian Conference. Solikamsk. 20–21 October. Solikamsk: Solikamsk State Pedagogical Institute. pp. 178–183. (In Russian).
12. Taranovskiy, K.F. (2000) *O poezii i poetike* [On Poetry and Poetics]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
13. Orlitskiy, Yu.B. (2014) Svobodnyy stikh v tvorchestve Borisa Poplavskogo [Free verse in the works of Boris Poplavsky]. *Novyy mir*. 1. pp. 80–87.
14. Zyryanov, O.V. (2019) “Vykhozhu odin ya na dorogu...” i lermontovskiy tsikl russkoy poezii: retseptivnye granitsy, problemy khudozhestvennoy semantiki [“Alone I set out on the road...” and the Lermontov cycle of Russian poetry: boundaries of reception, problems of artistic semantics]. *Ural'skiy Filologicheskii Vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem*. pp. 53–69.
15. Latyshko, O.V. (2013) Muzykal'nye formy v poezii russkogo zarubezh'ya pervoy volny (na primere liriki B. Poplavskogo, B. Bozhneva i G. Golokhvastova) [Musical forms in the poetry of the Russian abroad of the first wave (on the example of the lyrics of Boris Poplavsky, Boris Bozhnev and Georgy Golokhvastov)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo gumanitarnogo instituta*. 2. pp. 41–46.
16. Poplavskiy, B. Yu. (1996) *Neizdannoe* [Unpublished]. Moscow: Khristianskoe izdatel'stvo.
17. Livak, L. (2001) The surrealist compromise of Boris Poplavsky. *Russian Review*. 1 (60). pp. 89–108.
18. Menegaldo, H. (2011) Les multiples voix de Boris Poplavski. *Ouvrage collectif Modèle de Gouvernement*. [Online] Available from: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article297>.
19. Slonim, M. (1929) Molodye pisateli za rubezhom [Young writers abroad]. *Volya Rossii*. 10–11. pp. 100–118.
20. Poplavskiy, B. Yu. (2009) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Knizhitsa; Russkiy put'; Soglasie.
21. Mayakovskiy, V.V. (1957) Parizhskie ocherki [Parisian Essays]. In: Dubakin, V.D. (ed.) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 228–233.
22. Burluk, D. et al. (1913) *Poshchechina obshchestvennomu vkusu (v zashchitu svobodnogo iskusstva)* [A Slap in the Face of Public Taste (In defense of free art)]. Moscow: Tip. Ya. Dankin i Ya. Khomutov.
23. Pratella, J.-B. (2014) Musica futurista. In: *Manifeste des musiciens futuristes*. Paris: [s.n.].
24. Tufanov, A.V. (1924) *K zaumi. Fonicheskaya muzyka i funktsii soglasnykh fonem* [On Zaum. Phonic music and functions of consonant phonemes]. Saint Petersburg: Izd-vo avtora.
25. Tyryshkina, E.V. (2002) *Russkaya literatura 1890-kh – nachala 1920-kh godov: ot dekadansa k avangardu* [Russian Literature of the 1890s – Early 1920s: From decadence to avant-garde]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University.
26. Kazarina, T.V. (2004) *Tri epokhi russkogo literaturnogo avangarda* [Three Eras of the Russian Literary Avant-Garde]. Samara: Samara State University.
27. Gerver, L.L. (1996) *Muzykal'naya kul'tura Khlebnikova* [Musical culture of Khlebnikov]. [Online] Available from: https://ka2.ru/nauka/gerver_3.html.
28. Kruchenykh, A. (1922) *Sdvigologiya russkogo stikha* [Shiftology of Russian Verse]. Moscow: Izd-vo MAF.
29. Mil'kovich, N. (2021) *Poeticheskoe iskusstvo Borisa Poplavskogo* [Poetic art of Boris Poplavsky]. Philology Cand. Diss. Belgrad.
30. Janeczek, G. (1996) *The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San-Diego: San-Diego State University Press.
31. Poplavskiy, B. Yu. (2009) *Orfey v Adu* [Orpheus in Hell]. Moscow: Gileya.

32. Russolo, L. (1916) *L'Arte dei rumori. Venezia*. [Online] Available from: https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf.
33. Kruchenykh, A.E. & Matyushin, M.V. (1913) *Pobeda nad Solntsem* [Victory over the Sun]. Saint Petersburg: Tipografiya tovarishchestva "Svet".
34. Syrovatko, L.V. (2007) Russkiy syurrealizm Borisa Poplavskogo [Russian surrealism by Boris Poplavsky]. In: Syrovatko, L.V. *O stikhakh i stikhotvortsakh* [About Poetry and Poets]. Kaliningrad: Izd-vo NET. pp. 51–85.
35. Smirnov, I.P. (1994) *Psikhodiakhronologika. Psikhistoriya russkoy literatury ot romantizma do nashikh dney* [Psychodiachronology. Psychohistory of Russian literature from Romanticism to the present day]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
36. Marinetti, F.T. (1995) Technisches Manifest der futuristischen Literatur. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart; Weimar: Springer. pp. 24–27.
37. Duganov, R.V. (1990) *Velimir Khlebnikov. Priroda tvorchestva* [Velimir Khlebnikov. The nature of creativity]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
38. Ivanyushina, I.Yu. (2015) Pervaya futuristicheskaya [The first futuristic]. *Izvestiya Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta. Novaya seriya. Filologiya. Zhurnalistika*. 1 (15). pp. 51–56.
39. Mayakovskiy, V.V. (1956) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 30–31.
40. Poplavskiy, B.Yu. (1996) *Dadafoniya: Neizvestnye stikhotvoreniya. 1924–1927* [Dadaphonia: Unknown Poems. 1924–1927]. Moscow: Gileya.
41. Kazarina, T.V. (2014) Funktsii veshchi v literature avangarda [Functions of things in avant-garde literature]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*. 5 (116). pp. 175–184.
42. Sirotkin, N.S. (n.d.) *B. Poplavskiy i V. Mayakovskiy: ob odnoy literaturnoy paralleli* [Boris Poplavsky and Vladimir Mayakovsky: about one literary parallel]. [Online] Available from: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/ns_poplavskij.htm.
43. Mayakovskiy, V.V. (1955) Fleyta-pozvonochnik [Backbone Flute]. In: Katanyan, V.A. (ed.) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 197–208.
44. Chzhiin, Ch. (2018) Razveshchestvenie kak poeticheski-filosofskaya kontseptsiya v poeme V.V. Mayakovskogo "Fleyta-pozvonochnik" [Disintegration as a poetic-philosophical concept in the "Backbone Flute" poem by Vladimir Mayakovsky]. *Litera*. 2. pp. 72–81.
45. Rimbaud, A. (1982) *Stikhi. Poslednie stikhotvoreniya. Odno leto v Adu* [Poems. Latest Poems. A Season in Hell]. Translated from French. Moscow: Nauka.
46. Tyryshkina, E.V. & Mamatov, G.M. (2018) "Muzykant nipanimal" Borisa Poplavskogo: mezhdu simvolizmom i syurrealizmom ["The Musician did not Relize" by Boris Poplavsky: between symbolism and surrealism]. *Filologiya i chelovek*. 2. pp. 41–53.
47. Lautréamont. (1998) *Pesni Mal'dorora. Stikhotvoreniya. Mal'doror posle Mal'dorora* [The Songs of Maldoror. Poems. Maldoror after Maldor]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem.
48. Livak, L. (2000) The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927. *The Slavic and East European Journal*. 2 (44). pp. 177–194. DOI: 10.2307/309949
49. Poplavskiy, B.Yu. (2009) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Knizhitsa; Russkiy put'; Soglasie.

Информация об авторе:

Маматов Г.М. – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: zarra8@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

G.M. Mamatov, postgraduate student, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: zarra8@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 26.12.2021;
одобрена после рецензирования 01.07.2022; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 26.12.2021;
approved after reviewing 01.07.2022; accepted for publication 30.08.2022.