

**«МУЗЫКАНТ НИПАНИМАЛ» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО:  
МЕЖДУ СИМВОЛИЗМОМ И СЮРРЕАЛИЗМОМ**

*Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов*

**Ключевые слова:** Б.Ю. Поплавский, символизм, сюрреализм, рояль, дух музыки.

**Keywords:** B.Ju. Poplavskij, symbolism, surrealism, piano, «spirit of music».

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-04**

В научной литературе, посвященной Борису Поплавскому, существует ряд работ, где лирика «Орфея русского Монпарнаса» представлена как преломление традиций либо символизма [Тарановский, 2000; Кочеткова, 2010; Токарев, 2011], либо сюрреализма [Лапаева, 2002; Сыроватко, 2007; Чагин, 2008]. В данном случае предлагается рассмотреть пример «пограничной» поэтики, отражающей черты указанных традиций, на примере стихотворения «Музыкант нипанимал», опубликованного первоначально в сборнике Поплавского «Дирижабль неизвестного направления» в Париже в 1965 году и в книге «Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924 – 1927» в Москве в 1999 году.

В первом томе собрания сочинений в трех томах Бориса Поплавского (наиболее репрезентативного издания в настоящее время) в комментариях указана следующая информация: «Впервые: ДНН-65, под заголовком “Музыкант ничего не понимал”. В рукописи старое название вычеркнуто, а новое вписано рукой Н.Д. Татищева. Опубликовано также: “Дадафония” – текст без корректуры Татищева» (Поплавский, 2009, с. 491)<sup>1</sup>. Согласно комментарию, стихотворение имеет две редакции, первая из которых принадлежит самому поэту, а вторая – его другу и редактору. Они различаются по написанию заглавия, строфической структуре и употреблению отдельных слов. Версия Татищева нивелирует «странность» текста, делает его более традиционным; мы полагаем, что авторская воля является приоритетной, и для анализа была выбрана первоначальная редакция поэта, опубликованная в «Дадафонии» (перепечатана в трехтомнике 2009 года).

О биографической связи Поплавского с французским сюрреализмом рассуждает Н.Б. Лапаева: «Действительно, Поплавский оказался в

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

“непосредственной близости” с лидерами дадаизма и сюрреализма, определяющими культурную атмосферу Европы 1920-1930-х годов, и, в частности, Парижа <...>» [Лапаева, 2002, с. 284]. Основные идеи сюрреализма Поплавский видит в «ниспровержении всего традиционно отжившего в искусстве» [Лапаева, 2002, с. 285], разрушении привычной логики вещей. Также важным аспектом в сюрреалистическом творчестве поэта является принцип оксюморона: «Поплавский добился высокой степени сюрреалистической убедительности, когда для создания противоречивости смыслового пространства своих “автоматических” произведений, он усилил оксюморонность» [Лапаева, 2002, с. 288].

В «Манифесте сюрреализма» (1924) обозначены главные принципы этого направления, центральным предметом искусства является чудо: «в области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле – любые произведения, излагающие ту или иную историю» [Бретон, 1986, с. 45]. Автор манифеста обращается к открытиям З. Фрейда в области бессознательного и отмечает важную роль творческого воображения, не скованного «дрессировкой»: «Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что – заслуженно или нет – может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. Похоже, что лишь по чистой случайности не так давно на свет была извлечена и та, на мой взгляд, важнейшая – область душевного мира, к которой до сих пор выказывали притворное безразличие. В этом отношении следует воздать должное открытиям Фрейда. Опираясь на эти открытия, стало, наконец, оформляться и то течение мысли, которое позволит исследователю человека существенно продвинуться в своих изысканиях, ибо отныне он получил право считаться не с одними только простейшими реальностями. Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права» [Бретон, 1986, с. 45].

Сборник Б.Ю. Поплавского «Автоматические стихи», изданный посмертно в 1938 году, является примером наиболее последовательных экспериментов этого художественного направления. Однако особый интерес представляют его произведения в «смешанной технике».

«Музыкант нипанимал»  
*Скучающие голоса летали,  
Как снег летает, как летает свет,  
Невидный собеседник был согласен  
(За ширмами сидели мудрецы).  
А музыкант не нажимал педали,  
Он сдержанно убийственно ответил,*

Когда его спросили о погоде  
 В беспечных сверхъестественных мирах.  
 Как поживают там его знакомства,  
 Протекции и разные курорты  
 И как (система мелких одолжений)  
 Приходит вдохновение к нему.  
 А за роялью жались и ревели  
 Затравленные в угол духи звука,  
 Они чихали от шикарной стужи,  
 Валящей в белый холодильник рта.  
 Они летали, пели, соловели.  
 Они кидались, точно обезьяны,  
 Застигнутые пламенами снега,  
 Залитые свинцовой водой.  
 И медленно валились без изъяна  
 В оскаленные челюсти рояля.  
 В золотых зубах жевались на убой.  
 О муза зыка! музыки корова!  
 Какая беспощадность в сей воздушной  
 Бездушной гильотине танцовщице,  
 Которая рвалась, не разрываясь,  
 В блестящих деснах лаковых лилась,  
 Вилась впотьмах, валила из фиала  
 И боком пробегала, точно рак  
 (Поплавский, 1999, с. 26–27).

Прежде всего обращает на себя название стихотворения и его намеренно неправильно написанное заглавие с нарушением правил грамматики. Это и вызов здравому смыслу, «пощечина общественному вкусу», и – игра с читателем, которому предстоит разгадать загадку.

Стихотворение состоит из трех частей. Первая – преамбула (1, 2, 3 строфы), состояние музыканта перед исполнением музыки, его пребывание в земном мире. Вторая часть – рождение музыки, формально это сонет (2 катрена – 4, 5 строфы, 2 терцета – 6, 7 строфы), третья часть – финал (8 строфа), где кульминация достигает пика и музыка таинственным образом исчезает. Граница между 7 и 8 строфами размыта (прием анжамбемана), формально строфы разделены, но фраза, начатая во второй строке предпоследней строфы, продолжается до конца стихотворения.

Ситуация, описанная в первых стихах, – это пространство обыденности в его холодной бесприютности и не-музыкальности

(«скачущие голоса»). Но важно то, что голоса «летают» и этот полет сравнивается с движением снега и света, то есть природных явлений. Это хаотическое движение некой «субстанции», потенциально способной зазвучать истинной музыкой. Первые три строфы представляют собой мир «мудрецов» как мир обывателей: «мудрецы» связаны не с магией, а с рациональным началом, не позволяющим им преодолеть свою ограниченность. Ширма, отделяющая «мудрецов», – знак духовной слепоты.

Очевидна переключка с А. Блоком «Сижу за ширмой, у меня...» (1903), где появляется ироничное изображение И. Канта. Кант у Блока является инфантильным, впавшим в состояние вне времени и пространства гениальным сумасшедшим. А.М. Эткинд, анализируя это стихотворение в его связи с письмами Блока А. Белому, отмечает, что Кант, представая ребенком в стихотворении Блока, по сути, является одним из alter ego самого поэта: «Зато кенигсбергский философ многократно появляется в следующем письме Белому, и на него надеваются разные юмористические маски – Кантик, Кантище. <...> В этом письме Блок приписывает изображенному им Канту тот же комплекс ощущений, что и в своем стихотворении: изолированность от мира, неадекватность пространству и времени, особое качество инфантильного тела» [Эткинд, 1998, с. 341].

Хотя в стихотворении Поплавского несомненна аллюзия на текст Блока, происходит смысловая инверсия: здесь «мудрецы» находятся в пространстве посюстороннем, а музыкант, кажущийся в их глазах чудачком, пребывает в недоступных их пониманию «беспечных сверхъестественных мирах». Реальность искусства видится мудрецам-обывателям зеркальным отражением повседневности (курорты, знакомства, протекции), а сфера творчества является легкомысленной, и, одновременно, загадочной. Для этих слушателей искусство – «беспечно», связано с чем-то несерьезным, игрой, досугом, и их вопросы («система мелких одолжений») – знак снисхождения и насмешки. Вынужденное общение с ними музыканта, еще не начавшего играть (2 и 3 строфы) подчеркнуто иронично: «Он сдержанно убийственно ответил». Итак, первая часть стихотворения задает традиционную тему поэта и толпы, противостояния филистеров и музыкантов, где человек искусства никогда не будет понят, так как творчество не постигается рациональным мышлением.

Центральная тема стихотворения – природа вдохновения, понять ее невозможно, но избранным дано пережить. Во второй части (выделенной нами как сонет) дается драматичная картина рождения

музыки. Лирический сюжет развивается очень динамично по принципу градации метафор «болезни» (4 строфа), «агонии» (5 строфа), окончательной «гибели / воскресения» (6, 7 строфы). 7 и 8 строфы являют собой триумфальную кульминацию, верх экспрессии и загадочное превращение-исчезновение музы-музыки.

Все стихотворение написано белым стихом, но сонет, написанный белым стихом, – не каноничное явление в поэзии. В нем только две рифмы: «водой – убой» (рифмуются последние строки 5 и 6 строфы, когда совершается переход от катрена к терцету, но такой тип рифмовки также не типичен для сонета) и «воздушной – бездушной» в 7 строфе, втором терцете, соответственно, это последнее слово второй строки и первое – третьей. Эти значимые исключения на фоне отсутствия рифмовки являются особыми звуковыми и смысловыми акцентами. Поплавский все же сохраняет привычный для русского сонета пятистопный ямб и оставляет классическую для французского и итальянского сонетов композицию. Сочетание традиционного размера и строфики и «революционного» белого стиха можно рассматривать как принцип структурного оксюморона.

Следует отметить контекстные переключки стихотворения Б. Поплавского с «Фортепьянными сонетами» (1904) И.Ф. Анненского. И тот и другой поэт живописуют «иные» миры вдохновенного экстаза, и общим для них является образ танцовщицы. В «Первом фортепьянном сонете» танцовщицы символизируют дионисийское начало – это «менады», «дев мучительная стая», во «Втором...» – аполлоническое: *«Своим властителем лишь улыбались девы, / И с пляской чуткою, под чашей голубой, / Их равнодушные сливались напевы»* (Анненский, 1990, с. 81). У Анненского показан не столько процесс рождения музыки, сколько работа воображения, создающая чудесные фантазмы, где красота не только источник радости, но и страдания, так как художник всегда чужд обыденному миру: *«И я порвать хочу серебряные звенья... / Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья, / И режут сердце мне их узкие следы...»* (Анненский, 1990, с. 81).

Но если «иной» мир у Анненского все же связан с классическими категориями гармонии и прекрасного, то у Поплавского и сам процесс зарождения музыки («приходит вдохновение»), и ее звучание, краткая жизнь в холодном чуждом пространстве земной реальности предстает как мучительный, неподвластный пониманию и таинственный для самого музыканта процесс, переданный через метафорику болезни, физических

мучений, каннибализма, насильственной смерти и одновременно – чудесного перерождения. Рояль является медиатором, посредником между мирами реальным и ирреальным, он находится на границе между ними; это чудовище, в клавишах-зубах и недрах которого «духи звука» обретают «плоть», недолгое посюстороннее бытие<sup>1</sup>. В первой части не наблюдается почти никакого движения, мир статичен, лишь «полет» «скучающих голосов», подобный явлениям природы, вносит ноту немзыкального звукового хаоса. Во второй части динамика нарастает по принципу *crescendo*, это касается как глаголов движения, передающих состояние «духов звука», так и построения фонической структуры текста, нарастания экспрессии звукоизвлечения. В сонете прием окказиональной звуковой семантизации обеспечивается за счет обильного аллитерирования, настойчивых повторов, прежде всего, «л» (23), «р» (12), «з» (12).

Первоначально «духи звука» предстают некими страдающими, пойманными в ловушку существами (*жались, затравленные в угол*), они издают дикие звуки подобно животным (*ревели*). Это внезапный и пугающий плен – переход из сферы «протомузыкальных эйдосов» в земную сферу, где предстоит гибель-перерождение в горниле музыкального инструмента – рояля. Однако «духи» у Поплавского зооморфны / антропоморфны, это дети хаоса, и наделены они как свойствами природных существ (сравнение с обезьянами), так и возвышенных созданий (полет, пение). Хаотичность движения объясняется их «ужасом» перед неминуемой гибелью; глаголы, представленные здесь, означают неконтролируемое движение: *жались, летали, кидались, валились*.

Образы, связанные с холодом, снегом, зимой – приметы земного мира, с его неподвижностью, застыванием противостоящего стихии творчества: «*Они чихали от шикарной стужи / Валящей в белый холодильник рта*», «*Они кидались, точно обезьяны, / Застигнутые пламенами снега, / Залитые свинцовой водой*». Можно предположить, что метафора «белый холодильник рта» относится к роялю, в следующей строфе говорится о его челюстях и зубах, как о хищном животном или о мифологическом монстре. Рояль обдает холодом этого мира «пришельцев», пока их воплощение не свершилось. И лишь после мучительной борьбы «духов» с

---

<sup>1</sup> Тема «убивающей музыки» – предмет отдельного исследования, у Поплавского она развита также в стихотворении 1926 года «Человекоубийца»; заслуживают внимания типологические переклички этих текстов Поплавского со стихотворением В. Маяковского «Кое-что по поводу дирижера» 1915 года. О В. Маяковском см.: [Тырышкина, 2013, с. 61-66].

холодом / косностью этого мира (развернутая метафора процесса вдохновения) и их «поглощением / съедением» в зубах рояля (труд исполнителя), рождается чудо на границе миров – музыка. Интересно, что этот образ дан через визуальные метафоры, связанные с движением. Переход от катрена к терцету маркирует сюжетно-эмоциональный перелом, и в этом случае Б. Поплавский верен традиции: безнадежная борьба с холодом земного мира завершается в первом терцете: *«И медленно валились без изъяна / В оскаленные челюсти рояля...»*

*«О муза зыка! музыки корова!»* – Поплавский использует прием анаграммы, за счет чего появляются дополнительные нюансы в его концепции музыки. Фоническая игра построена на настойчивых повторах «з»; в ударной позиции стоят гласные: «у» (два раза), «ы», «о». С одной стороны, поэт обыгрывает «у» как звуковой маркер *музы*; с другой, он настойчиво сопрягает м, з, к, р (где только «м» является сонорным звуком, а остальные требуют большей энергии звукоизвлечения) в сочетании с «у» и «ы», которые никак не связаны с благозвучной музыкой и пением. И сам графический рисунок строки выделяется в контексте всего произведения. Очевидно, что здесь музыка для Поплавского не связана напрямую с мелодикой и гармонией, это дикая стихия, отчасти «животной» природы (то есть сфера бессознательного). Упоминание коровы неслучайно – утробное мычание опять-таки вписывается в этот контекст (следует учесть и графическую игру повторами «м» и «у»). Само слово «зык» (др. русс. – звук) по своему значению связано с громким, низким, грубым звучанием и не сочетается по своей стилистической окраске со словом «муза», как и «музыки корова». Но этот прием оправдан: музыка является порождением иного мира, и это «киное» связано с темной стихией «бестиальной» природы, художник погружается в нее, но не имеет над ней власти, и творчество без нее невозможно.

Восклицание *«музыки корова!»* также вызывает зрительные ассоциации с картиной К. Малевича «Корова и скрипка» (1911-1913). Сам художник объяснял свою картину как соединение алогичных образов, должных уничтожить всякую логику, сковавшую умы живописцев. А.С. Шатских в своем очерке «Казимир Малевич» описывает это полотно как «живописный оксюморон», который должен намеренно вызвать чувство недоумения: «Следует подчеркнуть, что в “Корове и скрипке” Малевич умышленно совместил две формы, две “цитаты”, символизирующие различные сферы искусства. <...> Разномасштабные, разноплановые, разностилевые изображения плебейского домашнего животного и

изысканной “королевы музыки” своим иррациональным взаимодействием, конфликтным рядом положением на общей плоскости картины должны были посрамить разум, сковавший творческую волю художников непроницаемыми перегородками “предметов” и “образов” <...>» [Шатских, 1996, с. 67]. Этот же типично авангардистский прием возникает и в стихотворении. Соединение животного-человеческого и механически-монструозного начал разрушает логические связи, но это разрушение и несовместимость образов входят в осмысление искусства как особого, стихийного процесса.

Финальный образ музы-танцовщицы, на первый взгляд, отсылает к мотиву «Пляски смерти», связанному не столько с европейской средневековой традицией, сколько с традицией индуизма и богиней Кали. Эта интерпретация основана на том, что в сборнике «Дирижабль неизвестного направления» появляются образы индийских богов («Танец Индры»). В «Музыканте...» танцовщица-муза равнозначна образу Кали, богини, которая во время войны с демонами начала танцевать на плоти побежденных и убитых врагов и уничтожать во время танца все вокруг. В мифологии Кали является богиней смерти и одним из главных участников конца света, с чем и ассоциируется ее крайняя жестокость [Мелетинский, 1991, с. 272-273]. У Поплавского танцовщица-муза двойственна по своей природе, что маркируется рифмой-анжамбеманом: «Воздушной-бездушной», характеризующей ее танец, с одной стороны, как верх изящества, а с другой стороны – как машину смерти. «Гильотина танцовщица» отрубает головы, «убивает» рассудок, рациональное начало и уничтожает мир обыденности. Фонический рисунок этого терцета создает исключительно резкое звучание, которое в финальной строфе пойдет на спад: пять «з», три «д», два «б», два «щ», два «ш» (только один звук «л» в этой строфе).

В финале Поплавский создает неуловимый образ музы-музыки как движения-потока, при этом используется все тот же прием прозопопеи. Неуловимое «существо-сущность» музыки живописуется как некая субстанциональная, материальная трансформация:

*Которая рвалась, не разрываясь,  
В блестящих деснах лаковых лилась,  
Вилась впотьмах, валила из фиала  
И боком пробегала, точно рак.*

Восприятие музыкального звучания как потока, видимо, связано и со зрительными впечатлениями игры музыканта – движениями

пальцев и рук по клавиатуре. В первой строке последней строфы фраза «рвалась, не разрываясь» является особым энергетическим звуковым маркером (р, в, л, н, р, з, р, в, с), связывающим строфу с предыдущим терцетом, где муза предстает «беспощадной». Но затем следует преобладание сонорных мелодичных «л» (*блестящих, лаковых, лилась, вилась, валила, из фиала*). «Муза зыка» затихает, становится благозвучной, изливаясь из «рта» рояля, это неуправляемое видение – она вьется впотьмах, то есть кружится, изгибается, извивается как нечто невидимое, постоянно меняющее свою траекторию движения.

Неожиданным и ненормативным с точки зрения лексической и стилистической сочетаемости является фрагмент фразы «*валила из фиала*». Слово «фиал» означает «у древних греков и римлян плоский и низкий сосуд для питья и для возлияния при жертвоприношениях» [Коровин, 1980, с. 155]. Следует учитывать, что в древних языческих культурах фиал, кубок или чаша символизировали солнце, некое божественное начало, и связывались с рогом изобилия, а также порождающим все материнским лоном (примеры подобной символизации фиала можно найти и у символистов (см. Вяч. Иванов «Лилия» (1904) (Иванов, 1971, с. 760), К.Д. Бальмонт «Египет» (1909) (Бальмонт, 2011, с. 702) и др.). В стихотворении Поплавского фиал сохраняет традиционные значения: чаша поэтического изобилия, эмблема безудержного творчества. Глагол «валить» связан со значением падения и интенсивностью действия; стилистическая окраска разговорная. Здесь же <музыка> валит из фиала, подобно клубам дыма или хлопьям снега. Само слово «фиал» – поэтизм, входит в разряд книжной, устаревшей лексики. Сталкивая два слова с разной стилистической валентностью, но сопрягая их по звучанию (повтор «л», «и», «а»), Поплавский создает особый эффект легкости / тяжести / спонтанности / стихийности, подчеркивая произвольность действия и видимое отсутствие актанта, подобно тому, как это происходит в природе.

Очевидна переключка «Музыканта...» в этой связи с другим стихотворением поэта «Под землю» из сборника «Флаги»: *«И все было глухо и тягостно в чаще. / Над всем были снежные толщи и годы. / Лишь музыка тихо сияла из Чаши / Неслышимым и розовым светом свободы* (Поплавский, 1931, с. 62). Однако концепция музыки в этом произведении всецело определяется эстетикой символизма (аллюзии на сюжет о короле Артуре, связанный с поисками Святого Грааля).

Загадочная природа музыки неподвластна рационализации: рвалась, не разрываясь, как материальная / нематериальная субстанция (подобно ткани), лилась (как вода, жидкость), вилась впотьмах (как путь, тропинка). И, наконец, последняя строка стихотворения не выглядит гармоничным аккордом, пуант несколько неожиданный: *«И боком пробежала, точно рак»*. Фонический рисунок последней строки меняется от плавности к экспрессии (б, к, м, п, р, г, л, т, ч, н, р, к). Но в этой строке нет ни одного звука «з», что означает замолкание звуков – и превращение музыки в нечто иное.

Этот загадочный бег рака «боком» можно проинтерпретировать двояко: как целенаправленное движение рук (руки) только вверх или только вниз по клавиатуре (например, арпеджио или глоссандо), что со стороны выглядит как «боковое». Но здесь важен и мифологический контекст, связанный с тем, что рак (краб) – существо хтоническое. Его движения боком, способность пятиться назад, обитание в пограничной среде (суша / море) и принадлежность к животным нижнего мира в античной мифологии связывают его со стихией темного, погружением в пучину.

Нужно учитывать и контекст лирики Поплавского, и возможные переключки с предшественниками. В сборнике «Дирижабль неизвестного направления», в состав которого входит «Музыкант...», раки и ракообразные чаще всего появляются как обитатели не только морского дна, но и земного ада: *«Шагают храбро лысые скелеты, / На них висят, как раки, ордена...»* («Допотопный литературный ад»); *«Но лук смычка перетянул испанец, / Звук соскочил и в грудь его – бабац! / И вдруг из развороченной манишки / Полезли мухи, раки и коты, / Ослы, чиновники в зеленых шишках / И легионы адской мелкоты»* («Морской змей») (Поплавский, 1999, с. 96).

Однако в «Музыканте...» в большей степени значим след традиции Лотреамона. В шестой главе «Песен Мальдорора» (1869) появляется «синтетичный», построенный на принципе оксюморона образ архангела-краба, который прибывает на землю ради спасения похищенного Мальдорором юноши Мервина: *«Так вот, архангел, чтобы не быть узнанным, принял облик громадного, величиной с викуню, краба. Взобравшись на риф посреди океана, он поджидал прилива, с которым мог бы выбраться на берег»* (Лотреамон, 1998, с. 311). В этом фрагменте проявляется «черная ирония» Изидора Дюкасса. Лотреамон соединяет в один образ двух диаметрально противоположных героев – существо высших, заоблачных сфер, связанных с Богом (архангел), и низшее существо, являющееся обитателем морских глубин, ассоциирующееся с хтоническими морскими чудовищами в мифологии. В тот же сборник

«Дирижабль неизвестного направления» входит стихотворение «Возвращение в ад», посвященное графу Лотреамону, где Муза – существо, наделенное чертами и возвышенного, и демонического: *«Стеклянный дом, раздавленный клешней / Кромешной радости, чернильной брызжет кровью»* (Поплавский, 1965, с. 37). А.И. Чагин описывает этот образ как музу, возвращающую героя из ада собственной души к творчеству как к способу освобождения из ада: «Очевидна связь этого страшного образа с развертывающейся здесь мета-тематической линией творчества <...>. Можно заключить <...>, что здесь перед нами – Муза, разрушающая “адские” видения, живущие в душе поэта, и побуждающая его к творчеству как к освобождению от ада в душе» [Чагин, 2008, с. 179]. Но если в «Возвращении в ад», как отмечает Чагин, муза уничтожает внутренний мир лирического героя, то в «Музыканте...» она исчезает в некой темной стихии подобно раку, чтобы скрыться после страшной, изматывающей работы творца. Весьма вероятно, что парадоксальное сравнение музы с раком может быть объяснено как их принадлежностью к мирам иным (высшим сферам – и морским глубинам, миру смерти), так и способностью краткого пребывания на земле.

Итак, традиционный конфликт «поэта и толпы» в целом решается в стихотворении Поплавского в контексте символистской теории музыки. «Дух музыки» – важнейшая категория, унаследованная из работ Вагнера, Ницше, Вяч. Иванова. Бессмертие как некая мировая симфония, где сольются все души – общий тезис этой теории, но у Поплавского акцентируется особая взаимосвязь музыки и смерти: «22.3.1929. Я могу еще прибавить несколько слов о согласии или вражде человека с духом музыки, делающим его поэтом. Кажется мне, что музыка в мире есть начало чистого движения, чистого становления и превращения, которое для единичного, законченного и временного раньше всего предстоит как смерть. Принятие музыки есть принятие смерти, оно, как мне кажется, посвящает человека в поэты. Почему? Потому что всякая форма перед лицом музыкального становления может или не соглашаться изменяться и исчезать, как всякий одиночный такт в симфонии, то есть движимая чувством самосохранения, – или ненавидеть музыку, в которой смысл смерти, или же героически, несмотря на ужас тварности, согласиться с музыкой, то есть принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения. Тогда только душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, которой полны настоящие поэты» (Поплавский, 1996, URL).

Музыка как высшая ценность бытия – эта идея романтико-символистского генезиса является центральной в исследуемом тексте. Сам термин «дух музыки» Поплавский определяет следующим образом: «29.3.<19>29. Дух музыки – это общее, форма, субстанциональная музыка же, поэзия и живопись есть воплощение ее тела. Сгорайте и умирайте в музыке, тогда дух музыки спасет вас.<...> 31.3.<19>29.<...> Дух музыки есть ядро сферы музыки (но в четвертом измерении). То, что он строит, бессмертно, музыка же есть внешняя сфера, где все умрет» (Поплавский, 1996, URL).

Но специфика понимания природы музыки, ее рождения и земного воплощения в стихотворении «Музыкант нипанимал» определяется влиянием эстетики сюрреализма. Перед нами разворачивается не драма воплощения «духа музыки» как результат творческого порыва и работы творца (здесь – музыканта), а драма убийства-перерождения «духов звука», которая совершается как бы сама собой (отсюда – ироничное заглавие стихотворения). «Духи звука» не равнозначны «духу музыки», который являет собой форму, требующую воплощения; «духи звука» должны умереть, то есть преодолеть свою первоначальную природу (стихийное начало, бессознательное), чтобы воплотиться в произведении. Это превращение невозможно без насилия, агрессии, столь характерной для авангардистской эстетики, и лишь «насилие» ведет к трансформации «духов звука». Понимание категории «духа музыки» изначально связано с волей и силой («дионисийское» начало). В символизме оно уравнивается «аполлоническим», завершаясь в мировой гармонии (симфония). Здесь же происходит структурная деформация, дионисийское доминирует. Сам момент воплощения, обретения формы показан как динамический, трудно уловимый процесс.

## Литература

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Грейс Р. Второй подвиг Геракла: Лернейская гидра // Мифы Древней Греции. М., 1992.

Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2010. № 1.

Лапаева Н.Б. Борис Поплавский и сюрреализм: опыт «автоматического» письма // Дергачевские чтения – 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2004.

Мелетинский Е.М. Хануман // Мифологический словарь. М., 1991.

Сыроватко Л.В. Русский сюрреализм Бориса Поплавского // Культурный слой. Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах. Калининград, 2007.

Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // О поэзии и поэтике. М., 2000.

Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011.

Тырышкина Е. В. Формирование читательской реакции в лирике модернизма (В. Маяковский, Р. Ивнев). Новосибирск, 2013.

Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008.

Шатских А.С. Казимир Малевич. М, 1996.

Эткинд А.М. Хлыст. Секты, литература, революция. М., 1998.

### Список источников

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

Бальмонт К.Д. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2011.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 20-и тт. М., 1997. Т. 3.

Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4-х тт. Брюссель, 1971. Т. 1.

Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Мальдорор после Мальдорора. М., 1998.

Поплавский Б.Ю. Дадафония: Неизвестные стихотворения 1924-1927. М., 1999.

Поплавский Б.Ю. Дирижабль неизвестного направления: Стихотворения. Париж, 1965.

Поплавский Б.Ю. Откровения Бориса Поплавского: Дневники. Стихи. Статьи по поводу. // Наше наследие. 1996. №37. URL: [http://az.lib.ru/p/poplawskij\\_b\\_j/text\\_1935\\_otkrovenia.shtml](http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml).

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3-х тт. М., 2009. Т. 1.

Поплавский Б.Ю. Флаги: Стихотворения. Париж, 1931.

## ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ А.В. ДМИТРИЕВА «КРЕСТЬЯНИН И ТИНЕЙДЖЕР»

*С.С. Фолимонов*

**Ключевые слова:** межкультурный диалог, А.В. Дмитриев, национальная идентичность, эпифункция, микрокультура, социолект.

**Keywords:** intercultural dialogue, A.V. Dmitriev, national identity, epifunction, microculture, sociolect.

**DOI 10.14258/filichel(2018)2-05**

В современном обществе, охваченном процессом глобализации, с особой остротой встают вопросы социального взаимовлияния и взаимопроникновения различных культур, определяющих характер и