

Научная статья

УДК 821.161.1-1

DOI 10.17223/18137083/89/11

**«Автоматические стихи» Бориса Поплавского:
тема и вариации**

**Глеб Максимович Маматов¹
Елена Викторовна Тырышкина²**

¹ Новосибирский государственный технический университет
Новосибирск, Россия

² Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

¹ g.m.mamatov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

² elena.tyryshkina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0215-4949>

Аннотация

Исследуется концепция музыки лирической книги Б. Поплавского «Автоматические стихи». Рассматривается музыкальный код книги, под которым понимается символика, мифопоэтика и образность музыки, а также музыкальность, выраженная на уровне архитектоники. Одним из центральных образов всей книги Поплавского является звук. В «Автоматических стихах» этот образ имеет онтологический смысл; с ним связан мотив витальности, звуки становятся «строительным материалом» для создания особой сферы, где можно спастись от ужасного внешнего мира. Символика «внутренних звуков» героя книги соотносится с водными мотивами. Структура книги основана на монотематическом принципе, подобная организация близка жанру «тема и вариации».

Ключевые слова

Б. Поплавский, «Автоматические стихи», сюрреализм, музыка, монотематизм, тема и вариации, архитектоника

Для цитирования

Маматов Г. М., Тырышкина Е. В. «Автоматические стихи» Бориса Поплавского: тема и вариации // Сибирский филологический журнал. 2024. № 4. С. 139–155. DOI 10.17223/18137083/89/11

© Маматов Г. М., Тырышкина Е. В., 2024

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2024. № 4. С. 139–155
Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2024, no. 4, pp. 139–155

“Automatic poems” by Boris Poplavsky: theme and variations

Gleb M. Mamatov¹, Elena V. Tyryshkina²

¹ Novosibirsk State Technical University
Novosibirsk, Russian Federation

² Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

¹ g.m.mamatov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

² elena.tyryshkina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0215-4949>

Abstract

The paper delves into the concept of music as portrayed in Boris Poplavsky’s “Automatic poems.” It thoroughly analyzes the musical code of the book, which can be seen as a fusion of symbols, mythological poetics, and musical imagery. Additionally, the paper explores how the musical essence of the verses is expressed through the architectural structure of the text. One of the central images in the book is sound, which holds great ontological significance. Within “Automatic poems,” the symbols representing the internal sounds of the persona are consistently associated with water motifs, creating a profound and specific spatial connection. This aquatic and subterranean imagery alludes to the music that resides within the persona’s soul. The book disrupts the Boethian dichotomy, with *Musica Mundana* overpowering *Musica Humana*. Furthermore, some verses depict a celestial world devoid of sound, capable of petrifying the entire world, thereby establishing an opposition between the persona, Orpheus, and the outer world, represented by Medusa. The sounds from the lower worlds are fragments of “eclectic” music, intertwined with eschatological ideas. The architectonics of “Automatic poems” resemble the methods used in constructing the genre of theme and variations, where the descending theme introduced in the first verse reappears in various manifestations throughout the series of verses. Overall, the structure of the book adheres to a monothematic principle. “Automatic poems” is an experimental work by Boris Poplavsky that was created using the techniques close to those employed by composers.

Keywords

B. Poplavsky, “Automatic verses”, surrealism, music, monothematic, theme and variations, architectonic

For citation

Mamatov G. M., Tyryshkina E. V. “Automatic poems” by Boris Poplavsky: theme and variations. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2024, no. 4, pp. 139–155. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/89/11

Введение

В комментарии к книге Б. Поплавского «Автоматические стихи» Е. Менегальдо и А. Богословский отмечали важную роль мотива погружения в бессознательное. Поэт близок эстетике А. Бретона, который в знаменитом «Манифесте», с опорой на открытия З. Фрейда, писал о нейробиологических процессах, «управляющих человеческой психикой», которые «навели сюрреалистов на мысль о том, что надо писать как бы “под диктовку” бессознательного» [Поплавский, 2009, с. 528]¹. Поэт, как отмечают исследователи, – наследник сюрреалистов, он ис-

¹ Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

пользует их приемы не только в указанной книге, но и в других произведениях (стихи в романе «Аполлон Безобразов») [Там же, с. 529]. Мысль Е. Менегальдо и А. Богословского стала хрестоматийной и нашла отражение в трудах о «сюрреализме Поплавского» [Livak, 2000; Сыроватко, 2007; Лапаева, 2004; Прадивлянная, 2019]. Действительно, поэтика «Автоматических стихов» близка сюрреалистической: мотив погружения в бессознательное, маркированный акватической символикой; расширенные метафоры, инверсия, коллаж, сложно структурированные образы [Спаская, 1993, с. 8–9]. Форма миниатюр напоминает «Изречения Рака-Отшельника» из поэмы А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля».

Но книгу нельзя назвать образцом «русского сюрреализма», так как в ней очень значима музыка, а сюрреалисты отвергали ее ценность [Токарев, 2011, с. 41]. Они считали «кинематографическое» визуальное начало главным, тогда как аудиальное видели пережитком прошлого: «До начала XX века слух определял качество стихотворения: ритм, звучание, интонация, размер – всё для слуха. С 20-х годов торжествует зрение. Мы живём в век кино» [Называть вещи своими именами, 1986, с. 322]. В ряде статей и дневников Б. Поплавский пишет о значении музыки (запись от 21.12.1928): «И даже в нарочитом чудачестве ещё более отражается духовная музыка, как в нарочито изменённом почерке ещё более явствует то, к чему довлеет человек» (с. 528).

Слово «автоматические» в заглавии книги можно интерпретировать как следование потока звуковой энергии по нотным знакам в партитуре, поэт дает возможность такой трактовки в одной из миниатюр: «*Автоматически безумно дух поёт, / Автоматически безбрежный мир напрасен*» (с. 375). Мотив автоматизма коррелирует с темами безумия, что обусловлено дисгармонией этого звучания. Надо учитывать и названные в книге устройства для механического воспроизведения музыки². Музыка и звук имеют центральное значение в книге и проявляются на символическом (музыкальный код) и архитектурном (музыкальность) уровнях³.

Звук vs Музыка в «Автоматических стихах»

Особенно частотен в «Автоматических стихах» образ звука, обладающий онтологическим началом. Звук может служить материалом для создания прекрасного и упорядоченного мира, строящегося из солнечных гамм, а внутренний мир его обитателей и внешний, окружающий их, находятся в согласии, музыкальном консонансе: «*Всё разрешалось у подножия философии Гегеля, где / субъективная и объективная логика согласно / играли на солнце – но с различных сторон – / нисходящие и восходящие гаммы. / Но когда руки их встречались на одной и той же ноте, / происходило томительное междуцарствие звуков / и одну секунду казалось: плоскости отражения / качались и смешивались, и если бы сомнения / про-*

² «Розы танцуют под рёв неземных граммофонов...», «Нам Гамлета кто-то читает – / Как будто фонограф во мраке», «И пел Орфей, сладчайший граммофон» (с. 363, 388, 404).

³ Под музыкальным кодом понимается словесное выражение музыки в поэзии, к нему относятся такие понятия, как «музыкальная символика», «образность», «мотивика», упоминания великих музыкантов, произведений и античных и новоевропейских мифов о музыке [Соловьёва, 2016; Мансков, 2007]. Музыкальность рассматривается как система технических приемов, сближающих звуковое и словесное искусства, позволяющих лирике подражать музыке на уровнях синтаксиса, фоники, ритмики и композиции [Эткинд, 1970; Васина-Гроссман, 1972; Макарова, 2018].

должали быть, вся постройка обратилась бы / обратно в хаос (с. 392). Междуцарствие звуков – это сфера искусства, внутренний мир лирического героя-творца-сновидца. Б. Поплавский использует гегельянскую терминологию, отсылающую к идее о логике как силе, снимающей все противоречия до их полного искоренения и появления Абсолюта [Кирвель, 2015]⁴. Слияние объективного и субъективного разрешается в гегелевском идеале чистого бытия, но в то же время подчеркивается мысль о хрупкости гармонии, которая может разбиться от сомнения в силе этой музыки. Звуковая материя сочетает хрупкость-разрушаемость и фундаментальность, с чем связана специфическая синестезия – звуки у поэта металлические и каменные:

С металлическим звуком огромных просторов пустых...

Железо пеня усталых
Звенело в глубине заката.

Каменные звуки
Стук молитв
Скрежет словесных битв
(с. 342, 399).

Звук предстает как идеал, во имя которого стоит умереть: «Пой как умеешь / Не бойся звуков / <...> / Этот звук нас погубит / Ну что ж, умрём / Мы звуки так любим / Там, в них наш дом / Мы предались гибели звуков» (с. 385). Гибель во имя звука – уход в царство искусства и преодоление бытия и времени, что позволяет рассуждать о созидательных потенциях музыки. Звуки в книге – это полнокровные живые существа:

Уж и так из запасных звуков вырывались чёрные руки
и ноги, высовывались языки и длинные мокрые
волосы периодически, как дождь, закрывали
горизонт.
<...>

Звуки побившись крыльями
Уставши как смерть
Возвращались с трудом на небо
И ложились на краю рая
Им не хотелось
Им не хотелось больше ни жить, ни звучать
(с. 392, 345).

Герой-музыкант, наделенный сакральным знанием, предстает в нескольких воплощениях: скрипач, прикованный цепью ко дну, Орфей, бродяга-флейтист. Упоминаются имена музыкантов, среди которых Моцарт и Орфей. Звуковой мир книги чрезвычайно богат.

А в тени колокольни бродяга играет на флейте.

А на дне моря философ играет на скрипке
И звенит своей цепью

⁴ Подробнее о влиянии Г. Ф. Гегеля на творчество Б. Поплавского см.: [Токарев, 2019].

Царь святых привидений и фей
Спит на солнце снежный Орфей.

Как волна – острова и скалы
Где огромные птицы молча
На грядущем задом сидят
Размышляя сидя на камне
И еще голубой колокольчик
Подле моря звенит, звенит.

В лазарете вечер играл на рояле
Загорались лампы в белом курзале
Как это было давно.

В низком доме
Часы на рояле играли

Шум аэростата Звон осенних трав
Поезд у плотины Колокол вдали
Тихо, отдаленно
Звуки долетают
(с. 327, 381, 322, 344, 371, 375).

Порой в одном стихотворении могут соединяться, как в приведенных примерах, несколько источников звука, диаметрально противоположных: шум осенней травы и громкое звучание аэростата, морской прибой и звон колокольчика. В книге доминирует многоголосие, соединение нескольких разных звучаний в унисон, который является мощным, но диссонансным, ведь слияние разных по тембру и динамике звонов создает какофонию.

В «Автоматических стихах» каждая пространственная сфера маркирована определенным звучанием. Л. Л. Гервер отмечала, что «мир музыки тесно взаимодействует с миром как таковым и является одним из его подобий. <...> Весь он озвучен: в этом отношении восприятие пространства, которое окружает человека, мало изменилось с древнейших времён» [2001, с. 52]. В книге Б. Поплавского значимы мотивы шума мироздания и мирового оркестра:

Карлик шум мироздания слушал
Он всходил на огромные башни
Опускался в бездны вулканов
С сердцем полным печали вчерашней.

Мирозданье в бокале алхимика
Порождало кривые и левые ветви
Адама и Еву
Змею неразлучной смерти
Мужчинка и женщинка пели о вечной любви
И опять повторялась
Та странная мука в оркестре
Тот трепет смычков над дыханьем пустыни судьбы
И греха
(с. 330, 388).

Эта «странная мука в оркестре» дисгармонична. Герои вынуждены продолжать путь печали в земном аду, жить запертыми в мире-бокале. В стихотворении возникает аллюзия к философскому яйцу, продолговатой колбе из толстого стекла, являвшейся в алхимии символом Мироздания: «Философское яйцо – символический образ герметической Вселенной. <...> Яйцо – саморазвивающаяся Вселенная. Скорлупа – первоматерия или воздухообразный хаос. Белок – сфера воздуха и огня, населённая ангело- и демоноподобными существами. В середине желтка помещён человек-птенец – микрокосмос, пребывающий в изоморфном отношении к макрокосмосу» [Рабинович, 1979, с. 73]⁵. Подразумевается крушение гармонии, грех Евы превратил мир в «пустыню греха». Земная юдоль в средневековой философии виделась сферой низшей, что находит отражение в миниатюре⁶.

Все локусы можно разделить по категориям гармонии и дисгармонии. Самые мелодичные звуки издают подземная и подводная сферы, именно тут можно услышать игру на скрипке и прекрасную музыку, дарующую истину:

Музыка звучала в подземелье
Но откуда? – удивлялся узник
Ведь вокруг глубоко и далёко
<...>
В чёрном море пели водолазы
Айсберги над ними проходили
Было пыльно в городе над ними
В лазарете с феями больными
День скользил сквозь годы одиночества
Шум дождя скользил на белых листьях
(с. 353, 328).

В подводных городах (реминисценция к мифам о Китеже и городе Ис), играет оркестр, что можно трактовать как музыку внутреннего мира героя. Акватические образы (морская раковина, река, ручей, рыба, краб, водопад) – маркеры бессознательного, а мотивы погружения в воду и путешествия на корабле или в лодке означают уход в собственное эго [Livak, 2000, p. 183]:

Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной
глубине – ещё море, ещё и ещё море, и наконец
подо всем этим – земля, где дымили небоскребы
и на бульварах духовые оркестры тихо и отдаленно играли.

Вечером на дне замковых озер зажигаются разноцветные
луны и звёзды; чудовищные скалы из папье-маше
под пенье машин освещались зелёным и розовым
диким светом; при непрерывном тиканье
механизмов из воды выходило карнавальное
шестьие, показывались медленно флаги, тритоны,
<...>

⁵ Произведения поэта насыщены алхимической символикой, что объясняется и влиянием сюрреалистов [Ичин, 2013, с. 167, Милькович, 2023, с. 74–75].

⁶ В «Автоматических стихах» мир часто «помещён» в стеклянную сферу: «Стекланный шар, магический кристалл. В нем-то и заключен замок, окруженный деревьями» (с. 393).

Глубоко под водою разгорается
фейерверк – там, в системе пещер, леса,
освещённые подводным солнцем, издают
непрестанно пение слепых граммофонов; только
в подвесных парках была ночь – там
останавливались старообразные дирижабли...
(с. 317, 393–394).

В данном случае подводный мир – сфера поэтического духа, порождающего фантастические образы. Очевидно влияние сюрреализма – «поточный» стиль как красочное описание сказочных картин из сновидений. В связи с метафорой «вода-бессознательное», можно утверждать, что символика подводной и подземной музыки – выражение гармонии героя-поэта, его «звучащей души». Этому противопоставлены звуки небесные и надземные, которые сияют солнечным и лунным светом, но мелодика их обманчива. Возможно, здесь также имеет место алхимическая символика [Ичин, 2013, с. 167]:

*Луны и солнца звуки золотые
Серебряные муки без ответа
И боли равнодушные нагие
Прошлых звёзд танцующих над смертью
Сияние ветвей и пыль цветов
Века из розовых и мёртвых тел
И страшный шум необъяснимых слов
Как водопад от неба до земли
Но отвратительно дышать и ждать
Опять судьба поёт в своей лазури
Не надо ждать, не надо нас читать,
Мы только трупы ирреальной бури
Утопленники голубых ветвей
Пусть нас назад течение унесёт*
(с. 389).

Эти звуки связаны с адом, что обусловлено авторским пониманием небесного мира как бездны и пустоты. Осознание себя утопленником имеет положительное значение, это возвращение к той прекрасной музыке душ, которая спасает героя от небесной какофонии. На морскую тему указывают образы лазури, где «душа поёт», и голубых ветвей, схожих с реками или ручьями. Надземный мир представлен диссонансными образами (крик, брань, плач). *Musica Humana* противопоставит *Musica Mundana*, что объясняет музыкально-мифологическую оппозицию Орфея-Героя и Медузы-Мира, живой материи, чье пение знаменует витальность, и окаменения как знака смерти звуков и жизненных порывов. Небо – это маска Медузы, которая превращает людей в статуи: «Страшно было это рождение камня – / На лету на вершине признанья / Нам являлось лицо бледно-синей Медузы Рассвета / Было страшно следить за рождением / За окамененьем цветов / За каменной ленью Античных голов / Склонённых над теплою Летой / Все мы умерли здесь» (с. 339) ⁷.

⁷ Подробно про миф о Медузе Горгоне в творчестве монпарнасца см.: [Милькович, 2023, с. 130].

В недрах земли и в пучине океана рождается музыка, напоминающая звучание медных духовых, противопоставленных воздушным струнам космоса (лира, эолова арфа) [Гервер, 2001, с. 19–21]. У Поплавского звуки небесные – это лишь «отдаленная музыка неба», а струны в мире «Автоматических стихов» разбиты или звучат на морском дне. В книге переосмыслена боэцианская дихотомия *Musica Mundana* и *Musica Humana*. Мировая Музыка не имеет силы, а *Musica Humana* обладает мощью и спасает героя от окаменения:

Мерно падали ноты из белой стены
Было так хорошо у неё прилечь
И слушать музыки белую речь
Солнце пряталось в небе за краем лазурной стены
Изредка шлепала нота разбитой струны
Это будто мёртвый человек отвечал
Гений рояля по-прежнему важно звучал
Был над полем спокойный надорванный голос
Разбитой струны
Солнце пряталось в небе, казалось, так, может быть,
Вечность пройдет подле белой стены и разбитой
Струны
Только путались звуки, звонки за стеной раздавались
Всё спускалось на землю, и звуки молчали в пыли
(с. 367).

«Белая» музыка, исполняемая роялем, рассыпается на отдельные ноты, точно разрушающееся здание гармонии (архитектурная метафора), рушится и стена звукового дома из фортепианных аккордов, и синяя стена небесной музыки: «Изредка шлепала нота разбитой струны» (пренебрежительный глагол «шлепала» в значении «падала»). Трагизм падения-разрушения подчеркивается на уровне фоники благодаря аллитерациям на сонорный *p* и зубные *c – z, d – t*, создающим звучание, схожее с треском: «надорванный голос / Разбитой струны».

Однако музыка и звук в книге не едины. В одном из стихотворений поэт пишет: «Музыка звучала в подземелье, но откуда?». Риторический вопрос маркирует тему энигматичности музыки. Если звуки имеют плоть, пространственную принадлежность, то музыка возникает из неведомых пространств и исчезает в миг: «С горячих рук больного музыканта / Стекала музыка холодная в окно» (с. 343). Она всегда прекрасна в отличие от звука: «Страшную, дивную музыку слышу». Эпитет «дивная» позволяет говорить о загадочности, но музыка – зловещая стихия, которая грозит окаменением («Ведь я в раю / Перехожу в неподвижность» (с. 357)). Подземная музыка неведомых миров – не небесное звучание горнего ада, что подтверждает мысль об оппозиции *Musica Humana* и *Musica Mundana*. Звуки апокалиптического мира представлены через образы руин. Трагедия заключается в том, что звуки не могут соединиться в мелодию: «Кто вы, гордые духи? / Мы с Земли улетевшие звуки / Мы вращаемся в вихре разлуки / И муки / Мы мстим небесам» (с. 404). Словосочетание «вихрь звуков» обозначает какофоническую разобщенность. Эта эклектическая музыка раздроблена на отдельные звуки, каждый из которых имеет свою силу, тембр и спасительное значение для героя, становясь духовным идеалом и залогом преодоления хаоса внешнего мира.

Принцип монотематизма в композиции «Автоматических стихов»

Л. В. Сыроватко высказала «теорию» о полифонической модели книги, анализируя *крестовый* цикл из четырех миниатюр, в каждой из которых возникают образы крестообразных предметов, соединенные в финальном стихотворении-контрапункте цикла (см. [Сыроватко, 2007, с. 78–79]).

На наш взгляд, в «Автоматических стихах» автор следует еще одному принципу построения архитектоники, который сближает книгу с музыкальным произведением. Все стихотворения объединены сюжетной ситуацией спуска вниз, проходящей через всю книгу в разных вариантах, но остающейся неизменной до финала, что позволяет высказать мысль о монотематическом развитии книги. Монотематизм – основной принцип построения жанра «тема и вариации»; о близости поэзии этой музыкальной форме писал К. Браун [Brown, 1970, p. 96]. Выбранная в большинстве произведений жанра простая тема константна во всех вариациях и представляет неизменный звуковой остов, усложняющийся с помощью разных приемов в каждой вариации. В музыковедческом анализе тема обозначается буквой А, вариации – А с цифрой в зависимости от их хронологической последовательности. Формула типичной «темы и вариаций» выглядит следующим образом: А – А1 – А2 – А3 – А4. Этот метод анализа был использован при изучении архитектоники «Автоматических стихов», где главной темой, заданной в первом стихотворении, является нисхождение героя под землю: «*Путешественник спускается к центру земли*» (с. 315). Тему нисхождения героя отметим прописной буквой А. Дальнейшие стихи, где она возникает, обозначим буквой А с цифрой. Все найденные вариации представим в таблице, которую разделим на три столбца. В первом запишем номера вариаций и их название, во второй вставим стихи, иллюстрирующие вариацию, а в третьем представим описание вариаций.

Заключение

Тема падения, данная в первой миниатюре как добровольное схождение к центру земли и более не повторяющаяся в таком виде, близка понятию темы в произведении музыкальном. Вариационное развитие достигается благодаря изменениям героя (отшельник, Моцарт, утопленник, узник, статуя, Орфей), метаморфозам сюжета падения, варьируются мотивика и хронотоп (падение в пучину моря, неволя в подземной темнице, спуск в подвал, склеп, колодец, яму, гробницу). Меняться может и смысловая наполненность: спуск имеет как позитивный, мажорный смысл (постижение священных истин), так и минорный (смерть, уход в статичное состояние, окаменение). Причем и нижнее, и верхнее пространства могут быть бездной. Таким образом, можно отметить темавариационное развитие «Автоматических стихов» в следующей формуле: А – А1 – А2 – А3 – А4 – А5 – А6 – А7 – А8 – А9 – А10 – А11 – А12. Тема падения развита в двенадцати различных вариациях (см. таблицу); все они связаны между собой единой ситуацией нисхождения. Финальное стихотворение можно интерпретировать и как превращение героя в космический поток звуков, обретший свободу, и как падение в космическую бездну и исчезновение в разрушенной антимузыкальной вселенной.

Вариации книги «Автоматические стихи»
Variations of the book “Automatic poems”

Номер вариации и название	Примеры вариации	Описание вариации
А1. Утопленник	<p>От счастья кидались вплавь матросы / Был летний день. Не трудно угадать / Почто бросались в океан матросы / Часы ныряли в бездну океана / И глубоко звенели под водой (с. 337). Боже мой как медленно в озеро / Падают Ушеров дом / Как беззвучно бьется сердце Моцарта / Под толстым льдом (с. 340). Тихо воду качала вечность / Колесом шумела плотина / На закате сын человечесий / Опускался в сизую тину (с. 370). Золотые дали. Спит туман / Осень в жёлтых листьях засыпает / Видно глубоко на дне воды / Исчезают там твои следы (с. 375). Утопленники голубых ветвей (с. 389).</p>	<p>Погружение под воду – познание своего бессознательного</p>
А2. Сновидец	<p>Из комнаты в комнату вхожу / <i>И сон за мной</i> / Моё пальто там в лунной тьме сутулится / <i>Я падаю</i>, оно за мной / <...> / Перу уснуть пора / Сирени рвались в вечность, <i>спят давно</i> / <i>Со странною улыбкой мёртвых дев</i> (с. 319). <i>Глубже</i> уснули на снежном рассвете / Страшные чёрные лица детей (с. 321). Сплю на рельсах курьерского поезда / <i>Поезд пройдёт во сне</i> / испугавшись цветов / <i>Опрокинет-ся в реку</i> (с. 329)]. Так долго ходила, на камень ложилась лицом / И тихо шепталась с холодным и мёртвым отцом / Потом засыпала / Вернувшийся с бала / Толкал её пьяной ногой (с. 332). Было тихо в Сахаре молчанья / <i>Всюду лежали мёртвые крылья</i> / Белые дальние замки / Остановили колокола / <...> / <i>Склонитесь в чёрные травы</i> / <i>Спите, умрите</i> / Так легче ждать (с. 345). <i>Лучше прямо на дно</i> / Отоспаться <i>во тьме</i> от врагов (с. 365). Звуки ночи, усталость – / Так падает ручка из рук / Так падают руки из рук / И сон встает / Так падают взоры в священные звуки разлук (с. 389). Высокий многотрубный / Собор поёт, увы, приди / Сонливость клонит / К чему бороться / Усни / Пади (с. 395).</p>	<p>Сновидение равнозначно уходу в иные измерения. Со сном связаны мотивы падения, спуска на дно смерти</p>

Продолжение таблицы

Номер вариации и название	Примеры вариации	Описание вариации
А3. Падение с небес	<p>Это и были Лериды / Высокие как окна соборов / Далёкие как солнце иных миров / Но зачем они опустились? (с. 321)</p> <p>Из жёлтого моря зари / Всё казалось ей: время настанет / Растворятся, раскроются бездны Голо-са поцелуют землю (с. 321).</p> <p>Луна играла серенады / На светло-голубом рояле / <...> / Но тот её ударил в спину / Кто больше всех боялся звуков / И смолк стеклянный лунный клоун / Истёк серебряною кровью / <i>И голова его скатилась</i> / За дальний чёрный низкий лес (с. 323).</p> <p>Я голос что спит в отдалённой планете / Я царь что живёт в отдалённой вселенной / И никто не слышит / Всё медленно дышит / Всё грезит на зимней заре / О царе / Что пел над болотом / И с каждым годом / Склонялся к земле (с. 323).</p> <p>Призраки в сферах молний / <...> / На высоких горах зари / Отдыхали они цари / Опускались потом к земле / Заползали в подвалы домов / Прячась в бездне подземных ходов / Засыпая на чёрных цепях / Не успевали запомнить (с. 350).</p>	<p>Падение с небес на землю знаменует невозможность обрести покой, маркирован символикой луны, планет</p>
А4. Отшельник-книжник	<p>Отшельник пел под хлороформом / Перед ним вращались стеклянные книги / Он был прикован золотой цепью / Ко дну вселенной (с. 328).</p> <p>Где отшельник нагой живёт / Он прикован цепью к вселенной (с. 334).</p> <p>Золотая рука часов / Разбудила отшельника в склепе / Он грустя потряс свою цепь <...> / Только бедный отшельник ослеп / Он покинул свой чёрный склеп (с. 335).</p> <p>На железной цепи ходит солнце в подвале / Где лежат огромные книги / В них открыты окна и двери / На иные миры и сны / Глубоко под склепом, в тюрьме / Под землёю служат обедню (с. 336).</p>	<p>Падший герой-отшельник связан с миром тайн и сакральных знаний</p>

Продолжение таблицы

Номер вариации и название	Примеры вариации	Описание вариации
	<p>Тот кто лишается времени / Касается чёрной книги / Срывается с круглой цепи / Наконец целует крест / Он спускается ниже и ниже / В отчаянии простых решений / По ту сторону возмездия и наказания / Прикасается к чаше Пилата / Проливая её над бездной / Омывая её грехи / Тихо, звёздно / В бездне кричат петухи / Но мы глухи, но мы тихи / Мы читаем чёрную книгу (с. 341). Тихо книги в башне говорили: / Нас давно никто не раскрывает / Лишь отшельник под слоем пыли / Он всё то же Евангелие читает / Книги говорили на закате: / Спят в нас тайны города былые / И пути небесного огня (с. 368).</p>	
<p>А5. Падение</p>	<p>Я сегодня почувствовал жёсткий / Удар посередине сердца / Я сегодня спустился к чёрным / Безмятежным краям пустынь (с. 321). Колокол нежный, колокол белый / Звук золотой подаст / Тёмное тело / Сможет упасть (с. 325). Но лукаво прятался страх / В прах / И устав возвратился дурак / Во мрак (с. 331). Мы отступали в горы от программы / Но ты упала в прорубь на лугу / Засыпанная летними цветами / Писала ты в испуге о признании / Что повторить я больше не могу / Я говорил: не быть воспоминаньям / Как и всегда там море на лугу (с. 337). Кости упавших домов / Согрелись утренним солнцем / <...> / Здесь рок сияет / Я здесь в аду (с. 338). Страшно думать: мы опоздали / Мы бежали по чёрным предместьям / Попадая в двери глухие / В подземелья падали навзничь / А тем временем там хоронили / Там служили в башне обедню (с. 350). Он среди ночи / Будет блуждать / Дойдёт, проснётся / Поймёт, вернётся / С моста сорвётся / На дно колодца (с. 403).</p>	<p>Падение маркируется мотивами боли и смерти. Данная вариация является наиболее трагичной</p>
<p>А6. Звук или голос, звучащий из глубины</p>	<p>И со дна вселенной тихо льется / Звон первоначальной вечной боли (с. 330). Железо пения усталых / Звенело в глубине заката / Он пел из глубины природы / Но звук запаздывал до смерти (с. 342).</p>	<p>Образ звука является одним из атрибутов лирического героя, а также</p>

Продолжение таблицы

Номер вариации и название	Примеры вариации	Описание вариации
	<p>Были веки железных лиц / Склонены к пустыням страниц / <i>Опускались звуки к земле / Прижались щекой ко льду / В подземельях далёко-далёко / Летали странные звуки</i> (с. 348). Лишь далёко и редко / Медленный нежный рождался звук / И тотчас склонялся / В мертвый испуг (с. 348). Только путались звуки, звонки за стеной раздавались / Всё спускалось на землю и звуки молчали в пыли (с. 367).</p>	<p>персонажем книги. Звуки возникают из глубины, их природа ассоциируется с темой смерти</p>
<p>A7. Медуза Горгона</p>	<p>Страшно было это рождение камня – / На лету на вершине признанья / Нам являлось лицо бледно-синей Медузы / Рассвета / Было страшно следить за рождением / <...> / За каменной ленью / Античных голов / Склоненных над теплою Летой / Все мы умерли здесь / Мы влюбленные в жизнь / Раздували лазурное пламя / Лазурных весенних / Ночных подземелий... (с. 339). Сумрак ночи – каменные руки / Протянуть к востоку свет обнять / Нет, луна как маска змеевая / Что-то шепчет: «Всё прошло, забудь» / Тихо, время, песня змеевая / Жалит каменную грудь (с. 339). И каменя, белея / Может быть мы отпустили / Руку прошедшую сны / Страшно под ликом Медузы (с. 340).</p>	<p>Мир противопоставлен герою-художнику; падение здесь можно трактовать в мифологическом смысле, как уход из царства живых в загробный мир*</p>
<p>A8. Ангел-Узник</p>	<p>На большой глубине / Где-то где-то / В смирительной рубашке / Во тьме, во сне / Безумное солнце – и камень / На сотни верст вокруг. / Безумно и глухо оно говорило во сне / Закованы ангелы в чёрные цепи (с. 352). Тяжёлый ангел в подземелье спал / Над ним закрыты сотни ворот / И сняты сотни железных лестниц (с. 358).</p>	<p>Падший Ангел представлен как творец, закованный в подземелье</p>
<p>A10. Подземный Христос</p>	<p>За безысходными толщами стен / Лежит золотая труба / Христос сидит на стуле / Он спит / С золотою трубою в руках / Христос проснётся (с. 341). В подземелье / Внизу глубоко / Христос на стуле / Он держит в руках весы спокойности (с. 360).</p>	<p>Христос – мудрец и Судия в заточении: эсхатологическое развитие сюжета</p>

Окончание таблицы

Номер вариации и название	Примеры вариации	Описание вариации
<p>A11. Падение в солярный, небесный, звёздный, лунный ад**</p>	<p>О как жестоко пространство / О как далёко до теплых Светлых лучей Плеяды – / Что это за зрелище? / Это картины звёздного ада (с. 352). Страшную дивную музыку слышу / Ведь я в раю / Перехожу в неподвижность (с. 357). В холодный день высоко птицы пели / Был в телескопе виден крест на солнце / В огне заката грешники хрипели / Скелет зари тихонько гладит солнце (с. 371). Смерть на солнце / Рок загоревшимся в бездне (с. 377). Падаю на солнце / Лечу и гасну (с. 385). Горячие органы ада / Спят в отраженьях луны (с. 388).</p>	<p>Небо – бездна или ад, мир – сфера между двумя пропастями</p>
<p>A12. Орфей в Аду</p>	<p>Месяц в небо роги протянул / Братья, поцелуйтесь и умрите / Поцелуй и смерть – вся мудрость змия / Скоро час придёт и растворится / Дивный голос снежного Орфея (с. 380). Нежные весы / Снежные часы / Солнце светит, снег блестит не тая / На границе снега тихо ходит фея / В золотых лучах своих мечтая / Слышен голос снежного Орфея (с. 380). Царь святых привидений и фей / Спит на солнце снежный Орфей / А стеклянное время течёт отражаясь / И всё молчит (с. 381). Смеясь, таясь и побеждая страх. К какому-то пределу рвался он, / Где будет все понятно и ничтожно. И пел Орфей, сладчайший граммафон (с. 404)***.</p>	<p>Орфей в Аду, где тема Ада маркируется образами змия, холода, безмолвия, и отсылает к «Аду» Данте****.</p>

* О мотиве окаменения как маркера темы смерти см.: [Компарелли, 2015, с. 97; Милькович, 2023, с. 131].

** Образ Солнца-Иуды в двух следующих друг за другом стихотворениях: «Солнце Иуды / <...> / Зачем тревожишь / Сирени сон / Понять не сможет / Иуду он / Иуду чуда / Звёздного блуда», «Если б оно рассказало / Девушка б наземь упала / Прокляло чудо / Солнца-Иуды / Дети, молчите / Вам знать не надо / Шутите, живите / И бойтесь ада» (с. 397, 398).

*** В модерне граммафон соотносится с мифами о Персефоне в Аиде и с Орфеем в Аду [Ямпольский, 2014]. Про миф о подземном граммафоне у Поплавского см.: [Кочеткова, 2010].

**** Об этих ассоциациях см.: [Милькович, 2023, с. 207].

Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что «Автоматические стихи» являются экспериментальной книгой, принципы построения которой близки музыкальной технике, в чем поэт оказывается продолжателем традиции поэтов Серебряного века с их музыкально-поэтическими произведениями («Кубок метелей» А. Белого, «Темы и вариации» Б. Пастернака).

Список литературы

- Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово: В 2 т. М.: Музыка, 1972. Т. 1. 151 с.
- Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
- Ичин К.* Илья Зданевич – адресат стихов Б. Поплавского // ДАДА по-русски. Белград: Изд-во Белград. ун-та, 2013. С. 155–170.
- Кирвель Ч. С.* Философия. М.: Высш. шк., 2015. 741 с.
- Компарелли Р.* Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. 194 с.
- Кочеткова О. С.* Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 11–18.
- Лапаева Н. Б.* Борис Поплавский и сюрреализм: опыт автоматического письма // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы Всерос. конф. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2004. С. 284–290.
- Макарова С. А.* Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2018. 52 с.
- Мансков А. А.* Поэтика «Музыкальных новелл» С. Д. Кржижановского: интертекстуальный аспект: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. 19 с.
- Милькович Н. С.* Три разговора о Поплавском. Белград: Изд-во Белград. ун-та, 2023. 233 с.
- Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 638 с.
- Поплавский Б. Ю.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Книжница. Русский путь. Согласие, 2009. Т. 1. 560 с.
- Прадивлянная Л. Н.* Смыслообразующая функция эвфонических элементов в сюрреалистической поэзии // Науч. зап. БГПУ. 2019. № 18. С. 102–110.
- Рабинович В. Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 427 с.
- Соловьёва Е. Е.* «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. № 2. С. 119–128.
- Спасская Е. Л.* Семантика и структура образа в поэтических текстах французских сюрреалистов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 24 с.
- Сыроватко Л. В.* Русский сюрреализм Бориса Поплавского // Сыроватко Л. В. Культурный слой. Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах. Калининград: Изд-во НЭТ, 2007. С. 51–85.
- Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем». Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛО, 2011. 352 с.
- Токарев Д. В.* «Гегель труден, но лучше, то есть ближе, не напишешь»: романы Бориса Поплавского как «гегелевский текст» русской литературы // НЛО. 2019. № 156. С. 41–59.
- Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. М.: Дет. лит., 1970. 242 с.

Ямпольский М. Подземный патефон (об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // НЛЮ. 2014. № 6 (130). URL: <http://www.intelros.ru/-readroom/nlo/130-2014/26191-podzemny-ypatefon-ob-odnom-motive-v-poezii-marii-stepanovoy.html> (дата обращения 10.01.2024).

Brown C. S. The Relations between Music and Literature as Field of Study // *Comparative Literature*. 1970. No. 2. P. 98–105.

Livak L. The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927 // *The Slavic and East European Journal*. 2000. Vol. 44, no. 2. P. 177–194.

References

Brown C. S. The Relations between Music and Literature as Field of Study. *Comparative Literature*, 1970, no. 2, pp. 98–105.

Etkind E. G. *Razgovor o stikhakh* [Conversation about verses]. Moscow, Det. lit., 1970, 242 p.

Gerver L. L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (per- vye desyatiletiya 20 veka)* [Music and music mythology in the oeuvre of Russian poets (first decades of 20th centuries)]. Moscow, Indrik, 2001, 248 p.

Ichin C. Il'ya Zdanevich – adresat stikhov B. Poplavskogo [Ilya Zdanevich – addressee of poems by Boris Poplavsky]. In: *DADA po-russki* [DADA in Russian]. Belgrade, Belgrad Univ. Publ., 2013, pp. 155–170.

Kirvel' Ch. S. *Filosofiya* [Philosophy]. Moscow, Vyssh. shk., 2015, 741 p.

Kochetkova O. S. Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo [Orpheus myth in creativity of Boris Poplavsky]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*. 2010, no. 1, pp. 11–18.

Komparelli R. *Lirika B. Yu. Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy* [Lyric by Boris Poplavsky: motives, plots, images]. Cand. philol. sci. diss. Tomsk, 2015, 194 p.

Lapaeva N. B. Boris Poplavskij i syurrealizm: opyt avtomaticheskogo pis'ma [Boris Poplavsky and surrealism: experience of automatic writing]. In: *Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: materialy Vseross. konf.* [Russian literature: national development and regional properties. Materials of All-Russ. Conf.]. Ekaterinburg, UrSU, 2004, pp. 284–290.

Livak L. The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927. *The Slavic and East European Journal*. 2000, vol. 44, no. 2, pp. 177–194.

Makarova S. A. *Muzykal'nost' liriki kak teoretiko-literaturnaya problema* [Musicality of lyric like theoretical and literature problem]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Moscow, 2018, 52 p.

Manskov A. A. *Poetika "Muzykal'nykh novell" S. D. Krzhizhanovskogo: intertekstual'nyy aspekt* [Poetic of "Music novells" by S. D. Krzhizhanovsky: intertextual aspect]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Barnaul, 2007, 19 p.

Mil'kovich N. S. *Tri razgovora o Poplavskom* [Three conversations about Poplavsky]. Belgrad, Belgrad Univ. Publ., 2023, 233 p.

Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programmnye vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury 20 veka [To call a spade a spade: program performances of masters of West European literature of 20th century]. Moscow, Progress, 1986, 638 p.

Poplavskiy B. Yu. *Sobranie sochineniy v 3 t.* [Complete works in 3 vols.]. Moscow, Knizhnitsa. Russkiy put'. Soglasie, 2009, vol. 1, 560 p.

Pradivlyannaya L. N. Smysloobrazuyushchaya funktsiya evfonicheskikh elementov v syurrealisticheskoy poezii [Meaning-forming function of euphonic elements in surre-

alistic poetry]. *Scientific works of BSPU. Series: Pedagogics*. 2019, no. 18, pp. 102–110.

Rabinovich V. L. *Alkhimiya kak fenomen srednevekovoy kul'tury* [Alchemy as the phenomenon of medieval culture]. Moscow, Nauka, 1979, 427 p.

Solov'eva E. E. "Muzykal'nyy kod" i "muzykal'nyy ekfrasis" ["Music code" and "music ekphrasis"]. *Stephanos*. 2016, no. 2, pp. 119–128.

Spasskaya E. L. *Semantika i struktura obraza v poeticheskikh tekstakh francuzskikh syurrealistov* [Semantic and structure of image in poetry of French surrealists]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Moscow, 1993, 24 p.

Syrovatko L. V. Russkiy syurrealizm Borisa Poplavskogo [Russian surrealism by Boris Poplavsky]. In: Syrovatko L. V. *Kul'turnyy sloy. Gumanitarnye issledovaniya: o stikhakh i stikhotvortsakh* [Culture layer. Humanitarian researches: about poems and poets]. Kaliningrad, Izd. NET, 2007, pp. 51–85.

Tokarev D. V. "Gegel' truden, no luchshe, to est' blizhe, ne napishesh'": romany Borisa Poplavskogo kak "gegelevskiy tekst" russkoy literatury ["Hegel is difficult, but you can't write better, or even closer": novels by Boris Poplavsky like "Hegel's" text of Russian literature]. *NLO*, 2019, no. 156, pp. 41–59.

Tokarev D. V. "Mezhdru Indiy i Gegelem". *Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoy perspective* ["Between India and Hegel". The oeuvre of Boris Poplavsky in comparative perspective]. Moscow, NLO, 2011, 352 p.

Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo: V 2 t.* [Music and poetical word: In 2 vols.]. Moscow, Muzyka, 1972, vol. 1, 151 p.

Yampol'skiy M. Podzemnyy patefon (ob odnom motive v poezii Marii Stepanovoy). [Underground gramophone. (About one motif in the poetry of Maria Stepanova)]. *New Literary Observer*. 2014, no. 6 (130). URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26191-podzemnyypatefon-ob-odnom-motive-v-poezii-marii-stepanovoy.html> (accessed 10.01.2024).

Информация об авторах

Глеб Максимович Маматов, преподаватель кафедры филологии факультета гуманитарного образования Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия)

Елена Викторовна Тырышкина, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

Information about the authors

Gleb M. Mamatov, Lecturer, Department of Philology, Faculty of Humanities, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Elena V. Tyryshkina, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

Статья поступила в редакцию 19.01.2024;

одобрена после рецензирования 19.02.2024; принята к публикации 19.02.2024

The article was submitted on 19.01.2024;

approved after reviewing on 19.02.2024; accepted for publication on 19.02.2024

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2024. № 4

Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2024, no. 4