

Никола Милькович

Филологический факультет Университета в Белграде
nikolajmiljkovich14@gmail.com

Глеб Маматов

Новосибирский государственный педагогический университет
zarra8@yandex.ru

Nikola Miljković

University of Belgrade, Faculty of Philology
nikolajmiljkovich14@gmail.com

Gleb Mamatov

Novosibirsk State Pedagogical University
zarra8@yandex.ru

К ВОПРОСУ О МОТИВЕ ТВОРЧЕСКОГО ЭКСТАЗА
И ЕГО СВЯЗИ С МУЗЫКОЙ В *АВТОМАТИЧЕСКИХ СТИХАХ*
БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

ON THE QUESTION OF THE MOTIVE OF CREATIVE ECSTASY
AND ITS CONNECTION WITH MUSIC IN BORIS POPLAVSKY'S
AUTOMATIC POEMS

В статье исследуются музыкальные принципы, т. е. *автоматизм* построения *Автоматических стихов* Бориса Поплавского и источники этих принципов, а именно связь *Автоматических стихов* с древнейшими религиозными техниками, посвященными экстатическим состояниям, которые, во многом, обусловлены музыкой и музыкальным трансом, что представляет собой распространенный мотив в *Автоматических стихах*.

Ключевые слова: Борис Поплавский, *Автоматические стихи*, музыка, экстатические практики

This paper discusses the musical principles, i.e. the *automatism* of the construction of Boris Poplavsky's *Automatic Poems* and the sources of these principles, namely the connection of *Automatic Poems* with the oldest religious techniques dedicated to ecstatic states, which are largely caused by music and musical trance, which is a common motif in *Automatic Poems*.

Keywords: Boris Poplavsky, *Automatic poems*, music, ecstatic practices

Музыка звучала в подземелье
Но откуда?..

Б. Поплавский

I

Одной из самых популярных тем в научной литературе, посвященной поэзии Бориса Поплавского, является экстатическое состояние, в котором часто пребывает его лирический герой, и близкие ему пограничные состояния психики (сновидения, галлюцинации, бред, опьянение). В основном, исследователей интересуют тема сна (см. Компарелли 2015: 94–95) и экзистенциальные мотивы, связанные с уходом героя «в сон-трансценденцию и отказ от “всякого участия... жить на сей земле”» в лирике (Кругликова 2006: 22) и в прозе Поплавского (см. Шакирова 2010: 195–198). Интерес к выходу за пределы сознания, возможно, обусловлен и биографией поэта, который, как известно, употреблял кокаин и алкоголь и интересовался оккультизмом. Все вышесказанное позволяет допустить, что оккультные и древнейшие религиозные практики, о которых Поплавский, бесспорно, знал благодаря чтению различных книг по кабалистике и теософии (в частности, труды Е. Блаватской), оказали важнейшую роль на его творчество и стали основой для частотных в его лирике экстатических мотивов. Но почти нет работ, посвященных столь важной для данной темы связи экстатического состояния и музыки. О. Кочеткова мельком касается этой проблемы, исследуя образ граммофона в книге стихов *Флаги*: «Функцию забвения и обретения энергии творческого экстатического опьянения выполняет образ Орфея-граммофона» (Кочеткова 2010: 18). Рассмотренный исследователем образ Орфея-граммофона также свидетельствует об интересе поэта к сакральным культам, в данном случае, к древнегреческой мифологии и орфизму, а также их соотносительности с музыкой, являвшейся частью всякого экстатического ритуала. Но не только указанное учение оказалось важным для юного эмигранта, на его поэтику оказали влияние индийские, тибетские, буддистские, стоические и античные (дионисийские) культы (Савинская 2011: 196). Это соединение нашло отражение во всех книгах поэта, но наиболее очевидно оно проявилась в книге *Автоматические стихи*, опубликованной в 1999 году в Москве (Поплавский 1999).

Прежде всего, рассмотрим название книги, которое часто интерпретируется как аллюзия к приему сюрреалистического «автоматического» письма¹, что вписывается в художественные поиски поэта 1920-х годов, когда он увлекался сюрреализмом и дадаизмом. Но для него принцип ав-

¹ В статье об *Улиссе* Джойса поэт также писал по поводу автоматизма: «Способ написания “Улисса” Джойсом, этой огромной книги в почти девятьсот огромных страниц мелкой печати, <...> есть так называемое «автоматическое письмо», впервые примененное Изидором Дюкасом — графом Лотреамоном <...>. Этим способом искони пользовались медиумы и визионеры <...>, а в настоящее время широко пользуется школа Фрейда для своих изысканий и французские сюрреалисты. Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующую»

томатизма был важен, прежде всего, как особый мистический способ познания инобытия, что подчеркивает указание на медиумов и визионеров в статье об *Улиссе*, и как наиболее точное отображение психологии и внутренней природы человека. Поплавский отрицает абсолютную произвольность автоматизма, по его концепции, он зиждется на отборе языковых средств: «Конечно, “Улисс” не есть только документ, а продукт огромного отбора и сложнейшей конструкции, почти невидимого соединения множества дней. <...> Но отнюдь не отбора и выдумывания мыслей, а отбора бесчисленных текстов-документов, написанных бесконтрольно» (Поплавский 1996: 275). «Отбор» «бесконтрольно» написанных «текстов-документов» подразумевает работу творческой мысли, конструирование произведения. Таким образом, меняется понимание автоматического письма, воспринимаемое сюрреалистами как произвольная лавина мыслей — для Поплавского это вполне осознанный процесс.

Эта концепция у поэта во многом обуславливается его религиозными поисками. Отвечая на анкету журнала *Числа*, он писал о сути своего творчества: «предаться во власть мистических аналогий, создавать некие “загадочные картины”, в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызывало бы в читателе ощущение того, что предстояло мне. <...> Расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной. Сосредоточиться в боли. Защититься презрением и молчанием. Но выразиться хоть в единственной фразе только. Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить» (Поплавский 1996: 277). Творчество для поэта есть способ осознать трансцендентное, погрузиться в инобытие, воссоздавая «загадочные картины», которые нужно показать читателю. Наивысшая для многих поэтов цель «выразить невыразимое» для монпарнасса актуальна именно по этой причине.

Эта попытка обуздать трансцендентное и нашла отражение в *Автоматических стихах*, которые многими исследователями воспринимаются как воплощение его экспериментов с приемами сюрреализма (Сыроватко 2007: 57–85), (Правдивлянная 2017: 116–124; Правдивлянная 2019: 102–110). В этих статьях рассматриваются такие черты поэтики сюрреалистов как исследование бессознательного, автоматичность и алогичность поэтического стиля, специфические языковые приемы². Немаловажно, что Л. Сыроватко пишет о теме музыки, важной в *Автоматических стихах*, но не типичной для сюрреализма. Исследовательница выделяет музыкальность книги, изучая ее архитеконику, конструирующуюся по образцу контрапунктического музыкального произведения типа фуги (Сыроватко 2007:

щих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся» (Поплавский 1996: 274).

² Важно и то, что данные работы написаны в русле уже сложившейся в литературоведении темы «сюрреализм Поплавского», которой посвящены труды С. Карлинского (Karlinsky 1967: 605–617), Л. Ливака (Livak 2000: 177–194; 2001: 89–108), Н. Лапаевой (Лапаева 2004: 284–290), А. Чагина (Чагин 2008), О. Кочетковой (Кочеткова 2018: 175–179).

78–79). О существенности музыкальной символики у поэта и ее незначительности в сюрреализме пишет Д. Токарев: «Известно, что отцы-основатели сюрреализма пренебрежительно относились к музыке, сводя ее до уровня звукового сопровождения видеоряда. У Поплавского музыка, наоборот, имеет ценность лишь постольку, поскольку обладает нематериальным духом» (Токарев 2011: 41).

Исходя из указанных наблюдений, мы можем допустить, что слово *автоматические* в названии книги связано с автоматизмом музыки, под которым понимается следование потока звуковой энергии по нотным знакам с указаниями темпа, тональности, динамических оттенков³. В этом контексте надо учитывать музыкальные машины, которые часто упоминаются в *Автоматических стихах*: фонограф («Нам Гамлета кто-то читает — / Как будто фонограф во мраке»⁴, граммофон («Розы танцуют под рев неземных граммофонов», «Непрестанно пение слепых граммофонов; только»). Если музыка есть автоматический поток звуков, то поэзия — почти неограниченный поток мыслей, образов, слов, порой соединенных только в бессознательном автора, куда он и погружен⁵. Все вышесказанное позволяет предположить, что главная тема *Автоматических стихов* — тема музыки, развивающаяся на протяжении всей книги. Причем важность имеют состав звуков, из которых она состоит, ее оценка слушателем, тоны, исполнитель, прием синестезии. В связи с этим рассмотрим основные особенности музыкальной символики в книге и ее связь с экстатической образностью.

В первую очередь, музыка у Поплавского связана с пространственно-временной структурой, что характерно для музыкальной мифологии модернистов, для которых данная связь имела мифический смысл, что важно в контексте данной статьи: «В новой мифологии мир музыки тесно взаимодействует с миром как таковым и является одним из его подобий. “Большой” мир также представлен — во всей своей пространственной многомерности. Весь он озвучен: в этом отношении восприятие пространства, которое окружает человека, мало изменилось с древнейших времен. Бесчисленны сюжеты традиционных мифологий, в которых пение, игра на инструментах служат атрибутами различных мировых зон и средствами структурирования пространства» (Гервер 2001: 52). У Поплавского музыка активно участвует в построении пространства. Выделим, что в книге озвучены и верх, и низ. В первой миниатюре книги герой-странник покидает мир, уходит за его пределы «к центру земли», что в последующих стихах

³ Слово *автоматизм* особенно применимо в отношении к музыке XX века, например, для Новой Венской Школы или композиторов, творивших в технике серийной музыки или додекафонии (А. Берг, Л. Даллапиккола, А. Шенберг, А. Веберн, О. Мессиян, Д. Шостакович).

⁴ Здесь и дальше *Автоматические стихи* цитируются по порядку (№№1–207) по изданию Поплавский 2009: 315–405.

⁵ Нужно учитывать и фрейдовские увлечения Бретона и его школы (Бретон 1986: 45). Природа и музыки как потока звуков, и сюрреалистической поэзии как движения образов и мыслей, является схожей.

разовьется как погружение в пучину моря, подземелье, пещеру или ад. В первом стихотворении герой спускается под землю, оставляя на поверхности былую жизнь («все оставлено»), которая приближена к божественной сфере. Эта миниатюра — прелюдия ко всей книге, ибо задает основной ее сюжет. Больше развитие получает тема звука во втором стихотворении, где появляются оксюмороны («Черная улица, грохот взглядов, удары улыбок»). Не имеющие никакого отношения к звуку человеческие эмоции слышатся весьма болезненно, как грохот и удары. Этим звукам противопоставлена музыка, которую играет лирический герой («А в тени колокольни бродяга играет на флейте»). Колокольня, имеющая связь с музыкой (звон колоколов), пространство лиминальное, она стоит на земле, но купол ее устремлен в небеса, она укрывает бродягу-флейтиста от грохочущего мира в своей тени. Этот герой наделен творческими способностями, он соотнесен с мистической сферой, являясь носителем сакральной истины: «Он разгадал/Крестословицу о славе креста/Он свободен».

Еще сильнее тема звука развита в стихотворении №5, где показано диссонансное звучание не только низа, но и верха: «Мы пили яркие лимонады и флаги над нами кричали/И бранились морские птицы». Если содержание второго стиха еще можно трактовать, исходя из объективных причин: крики чаек, буревестников, тупиков, альбатросов, пеликанов, бакланов, то первый стих сложен для понимания. Стоит отметить, что в других стихотворениях образ флагов связан со смертью («Женщины в шалях загробные флаги вязали», «Смерть приближается/Флаги грустят») или с возмездием («Флаги расплаты/Упали в извилины рек»), что позволяет допустить мысль о негативной символике данного образа и в пятом стихотворении, и во всей книге.

Представляет интерес звуковая символика шестого стихотворения, где возникают птицы-анемоны, перекликающиеся с образом морских птиц из предыдущего текста: «Птицы-анемоны появлялись в фиолетово-зеленом небе». В этом контексте стоит обратиться к наблюдению Д. Токарева, сравнивающего образ анемоны у Поплавского с морской лилией у Рембо: «Анемоны у Поплавского становятся неким универсальным объектом, который помещается в различные среды. Во-первых, это вода, что находит свое соответствие в “Цветях”, а также в “Мистическом”, где говорится о гуле морских раковин. Во-вторых, это воздух: желтый цветок анемоны помещается Поплавским на небо; <...>. Таким образом, обе “синие” бездны — морская и небесная — “перевертываются” одна в другую, так что цветок принадлежит одновременно обеим стихиям» (Токарев 2011: 241). Данная мысль в стихотворении очевидна: птицы-цветы связываются с земной, воздушной и морской сферами одновременно. Они пролетают в сказочном разноцветном небе над многомерным и многоводным миром, который оказывается не бесконечным. Под толщей воды скрыта земля («Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной/глубине — еще море, еще и еще море, и наконец/подо всем этим — земля, где дымили небоскребы»). Птицы-цветы

связываются с единством стихий, способным к свободным взаимосвязям друг с другом.

В десятой миниатюре контаминированы образы колоколов и сирен: «О колокола/О сирены сирен в сиренях/О рассветы что лили из лилий». Можно говорить о влиянии стихотворений К. Д. Бальмонта «Челн томленья» и «Влага» с их изысканной звукописью: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра./Величавый возглас волн», «Чуждый чарам черный челн» («Челн томленья») (Бальмонт 2011: 24), «Лебедь уплыл в полумглу,/Вдаль, под Луною белея./Ластятся волны к веслу,/Ластится к влаге лилея» (Бальмонт 2011: 186). Для Поплавского эта аллюзия важна для создания идиллической картины, звон колоколов сливается в полифонию с пением сирен⁶. Но гармоничность картины очевидна благодаря ароматам цветов (лилия и сирень), и мелодичной фонике, основанной на играх со звуками. Герой ассоциирует себя с этими образами, он — цветок («И в синеве подземной отцветать»), отказывающийся молчать, его желание покинуть мир проецируется и на образ сирени, которая трансформируется в мертвых дев («Сирени рвались в вечность, спят давно/Со странною улыбкой мертвых дев»), что разрушает прекрасную картину, данную в начале стихотворения.

В одиннадцатой миниатюре звучностью наделена уже воздушная стихия. Причем небесной гармонии не дано звучать громко («Звуки неба еле слышны»), она разлетается как лепестки, что обыграно в наложении значений омонимов роза-цветок и роза ветров («Розы ветра облетели»). Но в этом тексте возникает еще одна оппозиция: звук/тишина. Звук постепенно разрушается, разлетается, он овеществлен, как тишина, представленная больной на кровати («Тишина лежит в постели/Глубоко больна»). Эта тишина связывается с поэзией, у ее окна «пишет черт стихотворенье», что знаменует противопоставление музыки и поэзии тишине, сну окружающего мира. Отношения между звуком и безмолвием показаны как напряженная борьба, если звук исчезнет, то мир навечно онемеет, как в стихотворении № 68: «Священный атлет/Он не снимет железных рук/Он нам дарит все звуки/Чтоб молчание не поцеловало вечность».

Овнешнение голоса и звука становится типичным мотивом в *Автоматических стихах*. Голос героя-путешественника в миниатюре № 17 сравнивается с изысканным блюдом: «Путешественник там замерз/Можно съесть его нежный голос». Но чаще всего у Поплавского звук связан с камнем и мифом о Медузе Горгоне, песня способна уничтожить человека, превратить его в статую (миниатюра № 51). В стихотворении № 54 всякое звучание обречено на окаменение: «Очень страшно все что очень тихо/То что говорит во сне/Что превращается в камень/Еще поет». Камень наделен слухом и голосом. Нередко и герой имеет «каменный рот»: «Сложив пре-

⁶ Возможно, что стих «О, сирены сирен в сиренях» мог быть вдохновлен картиной М. Врубеля «Сирень». Сам поэт, как известно, был художником, и, по словам Е. Менегальдо в ранние годы он «пишет портрет Блока “гуашью под Врубеля”» (Поплавский 2009: 22).

красные руки/Забыв ужасные звуки/Навсегда улыбаясь/Каменным ртом/
 Рукой касаясь/Звезд». Сам образ Медузы у Поплавского ассоциируется
 с утренней зарей («Нам являлось лицо бледно-синей Медузы/Рассвета»).
 Рассвет несет собой гибель и окаменение всей жизни на земле, знаменуя
 смерть звуков и растений («Страшно было это рождение камня;/Было
 страшно смотреть за рождением/За окаменением цветов/За каменной ле-
 нью»). Единственное спасение для «влюбленных в жизнь» — уход в «лазур-
 ные, весенние» и «ночные подземелья». Медузой оказывается и сумеречное
 небо в стихотворении № 52: под «ликом Медузы» героини каменеют и белеют,
 как трупы. Каменный звук знаменует уход мира в статичное, анти-музы-
 кальное состояние.

В миниатюре № 26 вместе с плачущим камнем появляется дышащее
 железо («Разорвите цепи — железо так нежно дышит/Камень плачет нав-
 зрыд»). В этом стихотворении центральный образ — мудрец, прикованный
 к цепи на дне моря и играющий на скрипке («А на дне моря философ играет
 на скрипке/И звенит своей цепью»). Лязганье цепи звучит в унисон скри-
 пичной музыке прикованного философа-Орфея, от чьей игры предметы
 неодушевленной природы (камень, железо) в подводном аду способны ис-
 пытывать живые эмоции. Особый образ музыки-железа возникает в стихо-
 творении № 57, где синестезия «железо пения» есть звук жизни и природы,
 рождающийся в глубинах хаоса («Железо пения усталых/Звенело в глуби-
 не заката/Он пел из глубины природы»). Этот звук пытается пробиться
 в мир смерти, где «Земля домов шумела комнатами». Происходит обратная
 градация от звука к тишине («Обои черные молчали/И умывальники мол-
 чали»), звуки природы кричат, пытаясь «достучаться до небес» («Вода в сте-
 нах кричала до заката»), но мир беспощаден к этому звуку. Рассмотрим
 миниатюру № 69:

Мы как будто слышали голос.
 Это труба тумана –
 Это пенье фиалок –
 Это снежная скрипка?
 Нет. Это жалость –
 Это звон железной цепи –
 Это каторжной песни вокзала
 Осенний усталый голос.

Поэт воспринимается как каторжник, в его голосе слышен звон желез-
 ной цепи, но он прекрасен, подобно «снежной скрипке», «пению фиалок»,
 грозен, как «труба тумана» и жалостлив. Самое важное в этом образе го-
 лоса поэта — его чистота, гармоничность, красота, звучащая наподобие
 музыкальных инструментов и природных созданий, а также целостность,
 объединяющая грохот железа и цветочную гармонию фиалок.

Здесь мы переходим к главному образу всего цикла — поэту, который
 обладает собственным звуком, противопоставленным окружающему его
 безмолвному миру. Вышеуказанные мысли позволяют предположить, что

герой книги находится в необычном состоянии. Он пребывает в особом вакууме, отделяющим его от жизни, позволяющим ему созидать свою действительность из звуков, которые уплотняются, становясь «строительным материалом» для этой вселенной. Его голос и окружающие его звуки противопоставлены безжизненной реальности, не способной издать никакого благозвучия. Но именно музыкант, чей образ связан с мифом об Орфее, может взывать к жизни голоса неодушевленных предметов. Звуки создают иной мир, в котором герой способен пребывать над хаосом:

<...> 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
продолжали быть, вся постройка обратилась бы
обратно в хаос <...> (№ 181).

Уплотнение звуков, создающее вакуум, непроницаемый для диссонансов внешнего мира, обуславливает синестезию в книге, где звуки состоят из металла, камня и стекла: «Каменное сердце/Каменные звуки», «Был в закате колокол стеклянный», «Колокол нежный, колокол белый/Звук золотой подаст», «С металлическим звуком огромных просторов пустых» (№ 195).

Стихотворение №41 строится по принципу коллажа, в котором соединены различные образы. Призыв, с которого начинается миниатюра («Быть совершенно понятным/Совершенно открытым настежь») заставляет героя обнажить внутренний мир, в котором совмещены и чудовища без рук, и дикие звезды, и цветочные клумбы. Этот мир звучит в грандиозной музыке, наполненной звоном «невидимых колоколов» и шумом «водопадов».

Поэт излучает музыку всем своим естеством, поэтому звуки в *Автоматических стихах* представляют одно из его воплощений. Более того, звук становится категорией онтологической, идеалом, во имя которого можно умереть, различные звуки помогают выжить в суетном холодном мире молчания и боли. Герой призывает себя к пению («Пой как умеешь/Не бойся звуков»). Уход в царство звуков равнозначен суициду, который позволяет преодолеть брэнность бытия: «Этот звук нас погубит/Ну что ж, умрем/Мы звуки так любим/Там, в них наш дом/Мы предались гибели звуков» (№ 163).

Онтологическая природа звука воплощена в миниатюре № 125:

Волны дождя покрывают скелеты деревьев
Дальше — болото, там грезит плотина о жизни
В маленькой фабрике труженик спит белоснежный
Только колеса вращаются сами

Все близко, все там — за рекой — далеко бесконечно
 Все вечно
 Все здесь
 Все нигде
 Тихий звук
 Звук...

Данное стихотворение можно прочесть как сюрреалистическое описание сознания уходящего в сон героя, на что указывает постепенное укорочение строк. Первые четыре строчки, в которых создается картина внешнего мира, написаны пятистопными и четырехстопным дактилями⁷ (Д₅-Д₅-Д₅-Д₄). Но после пятого стиха, в котором пространство уже не воспринимается как нечто конкретное (пятистопный амфибрахий), следует резкое укорачивание строк вплоть до финального односложного слова «звук». Отметим повтор этого слова в конце предпоследней в начале последней строк с многоточием в конце, выражающим полное засыпание героя. Истинное бытие существует за пределами эмпирической действительности, в некой метафизической бездне сна, уход в это инобытие маркируется многоточием после слова *звук*, являющегося единственным в финальном стихе и замыкающем всю миниатюру. Звук оказывается гранью между явью и снами, в которые постепенно погружается лирический герой, усыпляемый монотонными звуками окружающего мира (шум ливня, плотины, воды в реке), эта тема обуславливает и ритмическую структуру миниатюры, начинающейся с длинных строчек дактиля, и заканчивающуюся одним словом и многоточием. Таким образом, звуки являются гранью между метафизической реальностью сна и будничной действительностью лирического героя, который может с их помощью переходить из одного мира в другой.

Рассмотрим оппозицию верха и низа, поскольку оба полюса обладают своим звучанием. Музыка неба всегда диссонансная. Так, в миниатюре № 18 происходит рокировка мотивов в типичном сюжете пения серенады под луной: «Луна играла серенады / На светло-голубом рояле». В данном случае серенаду поет луна. Эта музыка внезапно оканчивается суицидом ночного светила («Все минуло и он забыл / Что некогда себя убил»), после чего она теряет романтический облик, становясь клоуном, истекающим «серебряною кровью» («И смолк стеклянный лунный клоун»).

В других миниатюрах верх звучит очень тихо, почти *pianissimo* («Звучки неба еле слышны»). В данном случае, это связано с музыкой неба и Рая, что наблюдается в триптихе № 87–89 («Страшную дивную музыку слышу / Ведь я в раю / Перехожу в неподвижность»). Рай заглушает мечты о духовном идеале, представленном кубком Святого Грааля («Отдаление рая играя / Заглушало тоску о Граале»). В этой миниатюре возникает другой образ:

⁷ Во втором стихе ритмическая структура усложнена цезурами между первой и второй стопами: «Дальше — болото, там грезит плотина о жизни» (_U//U/_U//U/_UU/_UU/_U(U)).

А за дверью стояли духи
И с улыбкой слушали звуки
Они ждали чтоб мы заснули
Чтобы черным пальцем коснуться
Сердца мира.

Этот образ повторяется в № 88. Черный палец, который в миниатюре № 89 принадлежал духам, в данном случае — часть звука, который готов уничтожить свет: «Будет звучать разрастаясь/Чуждый чумный безумный крик/И — как черный палец — / Вонзаться в сердце света».

Встречается и другая символика небесных звуков. Она связана с цикличностью жизни и наказанием людей за грех Адама и Евы. Само Мирозданье ограничено стеклянными стенками «бокала алхимика», где разрастается сюжет о грехопадении, представленный ветхозаветными образами: древом познания, Адама, Евы, змея. Грех — причина мучительных звуков небесного оркестра:

Мужчинка и женщинка пели о вечной любви
И опять повторялась
Та странная мука в оркестре
Тот трепет смычков над дыханьем пустыни судьбы
И греха.

Мотив звучания горнего мира мы закончим анализом стихотворений № 153 и 154. В первом из них таинственный чтец, связанный с ирреальным миром искусства, представленный как «фонограф во мраке», читает герою *Гамлета* и призывает вернуться к звездам («Кричит и зовет нас вернуться/К сомнениям звезд»). Но звуки небесные воспринимаются как «мерзкие», а сама жизнь как смех, который издают небеса («Над миром смех»). Это надмирное пространство такой же ад, как и земля, ведь музыка преисподней находится в отражениях луны («Горячие органы ада/Спят в отраженьях луны»). Возможно, в данном случае мотив отражения связан со светом луны как отражением солнца, что имеет христианский символизм (Антихрист как отражение Христа). Луна у Поплавского соотносится с раздвоением личности. Об этом можно говорить в следующем произведении. В стихотворении № 154 музыка светил двойственна. Это и «Луны и солнца звуки золотые», сверкающие золотом и излучающие яркий небесный свет, но, это и «серебряные муки без ответа/и боли равнодушные нагие»⁸. Небесные звуки несут боль, они становятся ужасным, всепоглощающим шумом («И страшный шум необъяснимых слов/Как водопад от неба до земли»). Далее возникает мотив звучащего фатума («Опять судьба поет в своей лазури»⁹), который превращает героя и других людей в мертвецов,

⁸ Вероятно, дихотомия золота и серебра осмысливается как оппозиция Золотого и Серебряного веков.

⁹ Образы золотых звуков и лазури также могут быть связаны с книгой стихов А. Белого *Золото в лазури*, где небесная синева представляется местом звучащим: «Дрожала

погибших в небесно-водной синеве («Мы только трупы ирреальной бури / Утопленники голубых ветвей / Пусть нас назад течение унесет»).

В *Автоматических стихах* звук способен вбирать в себя все мироздание и быть «пространственно целостным», что также связывается с мыслью о герое, чей мир состоит из звуков. Поплавский вводит формулу «мир есть звук». В стихотворении № 82 возникает образ мировых труб, из которых состоит вся вселенная, гудящая в этой меди. Важно, что в книге возникает типичный образ апокалиптических труб, связанный с темой Страшного Суда («Лежит золотая труба / Христос сидит на стуле / Он спит / С золотою трубою в руках / Христос проснется»). Но в стихотворении № 82 символика не традиционна. Уже первый стих показывает, что количество этих труб бесконечно и покрывает своей музыкой все сущее. Они гудят и под землей, и на дне морском («Под землю и на дне морей»). Они охватывают и верхние миры («Глубоко зарыты в горе; Эти трубы идут на солнце»), звучат в Раю («Иногда трубы выходят в прекрасный сад»). Трубы — проводники запредельных гармоний («В этих трубах слышны отдаленные звуки иных миров»). Они становятся необходимым условием инициации, только уходя в трубы подземелий, возможно «достигнуть созвездий» и обрести истинный свет. Труба — метафора мироздания, она определяет бытие человека и дает ему шанс на обретение Космоса. Но она может и обречь его вечное бесцельное странствие («Но иным невозможно вернуться назад»).

Становится очевидным, что верх, как эсхатологическая категория, традиционно соотносящаяся с духовным миром, функционально несостоятелен, он не дарует счастье и заглушает его своей музыкой, которая чаще всего представлена как смертоносная. Земная поверхность вообще не имеет какой-либо звучности, не считая природных шумов, в которых также все звуки дисгармоничны. Соловьи или кричат, или поют в не поэтических пространствах («Соловей кричит»; «Соловей на черепе пел»; «Соловей вздыхает над болотом»).

Иной смысл имеют подземные звуки, в отношении которых используется слово «музыка»: «Музыка звучала в подземелье». Неведомая музыка, которую слышит узник-поэт, вбирает в себя все звуковое многообразие земного бытия («Он слышал как люди кричали / Как кто-то плакал; Говорили во тьме голоса; Он слушал усталый город / Он слушал годы и годы»). Звуки превращают узника в мудреца, который постиг все сокровенные тайны и рассказал об этом миру («И закрыв глаза вспоминал все звуки / Он расскажет их тем / Пред которыми каждый пел»). Само подземелье может

в испуге земля от тяжелых ударов. / Метались в лазури бород снегоблещущих клоки / — и нет их... пронизанный тканью червонных пожаров, / плывет многобашенный город, туманно-далекий» («Битва») (Белый 1997: 62). Нельзя не предположить в связи с этой аллюзией и мысли о близости образа лазури мистицизму и пониманию А. Белым голубого и лазурного оттенка синего как цвета бездны, пропасти: «Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым» (Белый 1994: 207).

ассоциироваться с царством стихийных звуков («В подземельях далеко-далеко / Летали странные звуки»). Но просторы подземелий, склепов, морского дна и древнеегипетских гробниц могут быть беззвучными, связываясь со смертью и горем («Было в подземных гробницах царство молчания и боли»). Особая звучность подземных/подводных миров связана с тем, что в глубинах находятся поэты-мудрецы, привязанные цепями. Музыка, которую они играют (философ-скрипач) способна оживить и наполнить гармонией и чувствами даже камни и железо, что восходит к мифу об Орфее в Аиде. Подземелье и морская пучина символизируют внутренний мир героя, который создает эту музыку.

Логическим завершением темы звуков становится стихотворение № 185, оканчивающее книгу в редакции 1999 года. Звуки развеществляются окончательно и становятся гордыми прозрачными призраками, желающими отомстить Творцу. Эти звуки — вырвавшийся из подземелий лирический герой, который превращается в поток звуков, бороздящий просторы Космоса:

Кто вы, гордые духи?
 Мы с Земли улетевшие звуки
 Мы вращаемся в вихре разлуки
 И муки
 Мы мстим небесам
 Нет, отсидите, забудьте
 Поцелуйте усталые руки
 Только больше не будьте
 Простите
 Прости ты сам.

Таким образом, музыка в *Автоматических стихах* оказывается категорией онтологической, связанной сознанием лирического героя, находящегося как бы в звуковом вакууме, отделяющим его от реальности и позволяющим погрузиться в иной мир, который состоит из «золотых», «серебряных» и иных звуков. Музыка вводит героя в транс, более того, он сам позиционирует себя как некий поток музыкальной энергии и рассыпается на множество звуков в финале. Все это позволяет говорить о связи музыки и экстаза, традиционно связанного с музыкальным ритмом, а также об аллюзиях к древним религиозным практикам, где музыка ударных (бубен, тамбурин, барабан) и духовых (свирель, флейта, дудук) инструментов вводила шамана или колдуна в транс, позволяя ему обрести связь с Трансцендентным.

II

Изучив музыкальную образность книги, мы считаем необходимым исследовать механизмы ее формирования, попытаться дать ответ, как написаны *Автоматические стихи* и что это такое: автоматическое письмо,

футуристический эксперимент или что-то другое. Сам Поплавский, готовя свои тексты к публикации, *Автоматические стихи* определил как «сюрреалистические автоматические стихи», добавив «причем я совершенно не знаю, как в них разобраться» (Поплавский 2013: 107). На наш взгляд, этот вопрос отчасти можно решить, наложив на *Автоматические стихи* матрицу экстатического¹⁰ погружения поэта в себя¹¹, техники, которой издревле пользовались жрецы, чтобы общаться с высшими силами: «На уровне первобытных религий экстаз представляется полетом души на Небо или ее скитанием по земле, или, наконец, ее спуском в подземные области и ее скитанием среди мертвых» (Элиаде 1999: 244). Для данного анализа мы остановимся на трех переплетающихся у Поплавского видах такого экстатического погружения в себя, а именно на шаманизме, практике мусульманских суфиев и дионисийских вакханалиях, так как во всех этих случаях важную роль в достижении экстатического состояния играют: 1) Музыка, ритм и мелодия; 2) мистический опыт и 3) языковая формула (молитва, заклинание, диалог и т.п.) — метафорический язык, с помощью которого вуалируется Истина от неподготовленных для ее восприятия и понимания людей. В стихотворениях часто фигурирует одинокий человек, отшельник («Думал отшельник в хвойной каменной яме/Он считал золотые звенья/Цепи которой земля подвешена к небу/И видел что их стало больше»), затем, все движется в определенной гармонии и музыка никогда не останавливается, чтобы мир не погрузился в немоту («Чтоб молчание не поцеловало вечность»).

Если в первой части нашей работы мы рассматривали музыкальную сторону миниатюры № 1, то здесь мы заметим, что открывается данное

¹⁰ По словам П. Успенского «описание экстатических переживаний простыми словами представляет собой почти непреодолимые трудности. Только искусству — поэзии, музыке, живописи, — доступна, хотя и очень слабая, передача реального содержания экстаза. Всякое подлинное искусство, фактически, и есть не что иное, как попытка передать ощущение экстаза. И только тот понимает искусство, кто чувствует в нем этот привкус экстаза» (Успенский 1993: 148).

¹¹ Достижение экстатического состояния не было чуждо и Андрею Белому, с которым Поплавский встречался в Берлине в 1920-х гг. и чье творчество оказало сильное влияние на поэзию Поплавского. Оба поэта мистическое искусство черпали из одного источника — антропософии. Вот как Белый описывает один из таких экстазов: «чтобы не “насть” и победить чувственность, я должен был ее убивать усиленными упражнениями; но они производили лишь временную анестезию чувственности; плоть я бичевал: она — корчилась под бичом, но не смирялась; я усиливал дозы медитаций; я медитировал ежедневно часами в ряде месяцев; и эти медитации меня довели до экстазов, восторгов и таких странных состояний сознания, что внутри их мне открывались пути посвящения, а когда я выходил из них, то эти состояния стояли передо мной, как состояния болезненные; и я был обречен на все ту же чувственность <...> взамен я получил “путь посвящения”; но теперь срывался и этот “путь”; оказывается: я мог идти этим путем лишь в условиях непрерывной “медитации”, вгонявшей меня в экзальтацию; лишь внутри моей “экзальтации” мне открывалась картина моего посвящения; но “экзальтация” и утрировка “упражнений” приводили меня к болезненному расстройству сердечной деятельности, дыхания и подступу падучей; явно — тело отказывалось служить Духу» (Белый 2016: 158–159).

стихотворение знаковым зачином (Сонливость/Путешественник спускается к центру земли) и замыкается не менее интригующей концовкой («Только вдали память говорит с Богом»). Здесь акцентируется внимание на сонном состоянии лирического героя¹², обозначенного как *путешественник*, и последующее путешествие к центру земли. Дрема, схожая с погружением в бессознательное, падением в транс (гипнотический сон у шаманов), является первой ступенью на пути к достижению экстаза, после чего в шаманизме (сибирском и центральноазиатском) «инициация совершается во время мистического нисхождения в Преисподнюю» (Элиаде 2015: 80). Шаман¹³ во время инициации спускается к Центру Мира, т. е. поднимается «на вершину Космической горы, где находится Мировое дерево и самый главный Хозяин; из рук Хозяина он получает древесину этого Мирового дерева, чтобы смастерить бубен» (Элиаде 2015: 74). Достижение экстаза у шаманов не всегда является ритуальным действием, связанным с нуждами общины: «помимо таких сеансов, которые навязаны общими нуждами (ураган, исчезновение добычи, предсказание погоды и т. п.) или болезнью (тоже угрожающей так или иначе равновесию в обществе), шаман предпринимает экстатические восхождения на Небо, в страну мертвых и ради собственного удовольствия (for joy alone)» (Элиаде 2015: 218). Нужно учитывать замечание Элиаде по поводу эскимосских шаманов: «Шаман ощущает необходимость в подобных экстатических странствиях, поскольку именно во время транса он становится самим собой: экстатическое переживание неизбежно для него как проявление собственной личности» (Элиаде 2015: 219). В свете всего вышесказанного последний стих первого стихотворения книги можно трактовать именно как встречу души поэта (в сакральных традициях шамана, проходящего процесс инициации) с Хозяином, а у Поплавского с Богом/Демидургом. Но в *Автоматических стихах* лирический субъект странствует всегда по загробному миру¹⁴, на что намекают такие мотивы как *смерть, сон, камень, могила, тюрьма, цепь*, и само небо, что соотносится с идеей «двойной бездны», отождествляется со «звездным адом» (См.: миниатюру № 82). В таком контексте (по)знание (др.-греч. γνώσις) земли как адской бездны заставляет нас вспомнить об ин-

¹² Текст Поплавского «По поводу “Атлантиды — Европы”» начинается с размышления о выходе из забвения: «Как ужасно от снов пробуждаться, возвращаться на землю, переоценивать все по-будничному» (Поплавский 2009: 68).

¹³ Шаман не обязательно колдун, лечащий болезни, это «индивидуум, который обладает мистическим опытом. В среде шаманства, в собственном смысле этого слова, мистический опыт обозначает транс шамана — действительный или притворный» (Элиаде 1999: 244).

¹⁴ В статье «Текст и полиглотизм культуры» Ю. М. Лотман пишет: «Ритуальное пространство гомоморфно копирует универсум, и, входя в него, участник ритуала то становится (оставаясь собой) лесным духом, тотемом, мертвецом, покровительственным божеством, то вновь обретает человеческую сущность. <...> Благодаря членению пространства, мир удваивается в ритуале, так же, как он удваивается в слове. Следствием этого являются ритуальные изображения (маски, раскраски тела, танцы, надгробные изображения — саркофаги и т. п.) — истоки пластических искусств» (Лотман 1992: 143).

тересах Поплавского к эзотерической литературе, к *чернокнижию*¹⁵. Именно в гностических текстах мир видится как место, сотворенное дьяволом, как клетка для творения — *cellula creatoris*, согласно определению Маркиана Синопского¹⁶.

Если в первом стихотворении мы видели намек на сошествие в преисподнюю, то уже во втором видим аллюзию на восхождение на небо («На аэродроме побит рекорд высоты / Воздух полон радостью и ложью») вместе с мотивом музыки в пятой строчке («А в тени колокольной бродяга играет на флейте»). Этот образ связан не только с музыкой, в данном стихе, возможно, скрыта аллюзия на суфийского мистика, «шейха поэтов» — Джалаладдина Руми. Выражение «колокольный бродяга» — реминисценция к легенде о том, как Руми, шедшего по рынку чеканщиков, поразил ритм ударов молотков по металлу, после чего музыка и становится неотъемлемой частью суфийских практик, в то время как упоминание игры на флейте отсылает читателя к мотиву тростниковой флейты *най*, воспетой самим Руми («Прислушайся к звукам — и сердцем внимай / Как жалобно плачет и сетует най, // Как, слезно рыдая и горько стеная, / Разносится плач тростникового ная») (Руми 2007: 39). В книге Поплавского довольно частотным образом является флейта¹⁷ («За стеной играли флейты — там учились», «Тихо время играет на флейте»), а также трубы, которые, по мнению лирического субъекта, способны передать музыку других миров (стихотворение № 82), иными словами, постижение запредельного без музыки невозможно. Важно, что музыкальные инструменты в *Автоматических стихах* металлические, помимо них часто звенит и металлическая / стальная / золотая / железная цепь, что, видимо, зашифровано на подсознательном уровне поэта, где этот звук ассоциируется со стуком колес («Вечность розовых стекол / Казалась нам осужденной / В них вращались колеса далеких часов золотых / Били молоты в башне»). Сказанное подтверждается и многократным упоминанием рельсов («А теперь на железных рельсах / Повернулись гранитные горы», «Нет дороги назад во зло / Раскаленные рельсы — добро»). Засыпание лирического героя также происходит при определенной музыке («Высокий многотрубный / Собор поет, увы, приди / Сонливость клонит / К чему бороться / Усни / Пади»), а этот сон (иногда обозначенный как *полусон*) представляет собой какое-то состояние на стыке жизни и смерти («Было далеко от жизни / Но еще не совсем смерть»), то есть в ином

¹⁵ Именно влияние чернокнижия в *Автоматических стихах* подчеркивается неоднократным упоминанием чтения «черной книги» («Где отшельник нагой живет / Он прикован цепью к вселенной / Он читает черную книгу»; «Тот кто лишается времени / Касается черной книги / Срывается с круглой цепи»; «Но мы глухи, но мы тихи / Мы читаем черную книгу»).

¹⁶ Но, поскольку гностикам не была присуща экстатическая практика, они останутся за рамками статьи.

¹⁷ Тростниковая флейта — *най* — традиционно используется в суфизме со времен Руми.

(четвертом)¹⁸ измерении («Неустрасимый/Сплю на рельсах курьерского поезда/Но в другом измерении/Поезд пройдет во сне»). Обрядовую форму некоторые стихотворения Поплавского повторяют на уровне внутренней организации, поскольку во многих из них встречается форма диалога (№ 58), но не понятно кто с кем разговаривает («Где ты, Светлана?/Бедный, молчи/Она далеко/Она не услышит/Она в раю»). Вопросание и получение ответа в шаманизме связаны с попыткой шамана выпросить ответ у потусторонних сил о болезни человека, которого надо исцелить. Частым образом восхождения в экстатическом трансе является лестница¹⁹, но в *Автоматических стихах* лестницы, хоть они и есть, они сняты, что указывает на невозможность выхода из этого мистического музыкального транса («Тяжелый ангел в подземелье спал/Над ним закрыты сотни ворот/И сняты сотни железных лестниц»). Аллюзией на пребывание героя в замороженном, замкнутом пространстве является мотив уробороса («время молчит закусивши хвост», «спало время закусивши хвост», «В снегу спало время, закусивши хвост»).

Данное замирание всего живого можно связать и с Орфеем, поскольку, согласно мифологии, его игра на лире в Аиде позволила остановиться на некоторое время Танталу, Сизифу, Данаидам. Время, представленное в *Автоматических стихах* образами часов, курантов, частыми упоминаниями времен года и суток, — категория условная: «стекла касались времени», «часы вселенной отстают», «огромное время таится», «часы ныряли в бездну океана», «часы спокойно повторяли», «слушало время бездну», «Будит время призрак мирозданья», «Время шумит на плотине». О специфическом восприятии времени у Поплавского свидетельствуют мотивы *костей и камня*. На мотиве камня мы уже останавливались в первой части работы. Подробнее рассмотрим мотив костей, являющийся частым во многих шаманских практиках; в экстатических трансах австралийских шаманов превращение наставника в скелет символизирует «отмену профанного времени и возвращение в мифическое время, «время сновидений» австра-

¹⁸ Идея четвертого измерения, кроме ученых математиков, физиков и др., волновала и мистиков, оккультистов, теософов и т. д., в том числе и П. Д. Успенского, опубликовавшего в 1909 книгу под заглавием *Четвертое измерение*, в которой попытался найти четвертое измерение с помощью метафизики, рассматривая и теорию времени как четвертого измерения и связанное с ним движение. Д. Мережковский, в свою очередь, в книге *Тайна трех: Египет и Вавилон* обращает внимание на то, что четвертое измерение могут понять только религиозные мистики: «Мы верим на слово Лобачевскому и Эйнштейну, что где-то в “четвертом измерении”, в метагеометрии, “перчатка с левой руки надевается на правую”. Но для того чтобы это понять — увидеть, нужен метафизический вывих, выверт ума наизнанку, как бы сумасшествие, или то “исступление”, “выхождение из себя”, которому учили древние мистагоги и апостол Павел: “Премудрость Божия — безумие для мира сего”» (Мережковский — цит. по электронному источнику).

¹⁹ М. Элиаде указывает, что Мировое дерево, соединяющее Землю и Небо, изображается в виде шести или лестницы в шаманизме — См.: Элиаде 2015: 290. Лестница также является важным мотивом как в христианстве (видение золотой лестницы св. Перпетуи, Лестница Иоанна Лествичника, видение лестницы ветхозаветным патриархом Иаковом), так и в исламе (вознесение пророка Мухаммеда на небо — *аль-Исра ва-ль-Ми'радж*).

лийцев» (Элиаде 2015: 136). Данная условность времени сопровождается в *Автоматических стихах* и условностью пространства («И уже шел дождь/ Изнутри вовне, из прошлого в будущее»). Но контаминация мотивов времени/пространства и костей знаменует отсутствие всякой жизни в земном бытии, его пустоту: «Скелет зари тихонько гладил солнце», «На плотине огни загорались весеннего бала/ А под нею скелеты дремали в объятиях спрута», «Кости упавших домов / Согревались утреним солнцем». Тот же момент отмены временных законов звучит и в суфийских стихах Дж. Руми: «Я — вне событий и имен, я превозмог закон времен» (Руми 2007: 33).

Приведенные выше трансформации времени и пространства в связи с музыкой могут быть проиллюстрированы двумя строфами из стихотворения № 7:

Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной
глубине — еще море, еще и еще море, и наконец
подо всем этим — земля, где дымили небоскребы
и на бульварах духовые оркестры
тихо и отдаленно играли.
Огромные крепости показывались из облаков.

Башни, до неузнаваемости измененные ракурсом,
наклонялись куда-то вовнутрь, и там еще —
на такой высоте — проходили дороги.
Куда они вели? Узнать это казалось совершенно
невозможным.

В процитированной части стихотворения выстраивается интересное видение города, находящегося на морском дне. У шаманов сошествие в мир мертвых подразумевает опускание в пучину и, особенно у эскимосских народов «многие племена, а тем более приморские народы, помещают потусторонний мир на дно морское» (Элиаде 2015: 205). Земля в *Автоматических стихах* оказывается под множеством слоев воды, причем поэт трансформирует образ подводной цивилизации (аллюзии к Атлантиде, Ису, Китежу), это современный европейский город (Поплавский упоминает Голландию в связи с каналами и портами: «И снова все изменилось. Теперь мы были в Голландии. / Над замерзшим каналом, на почти черном небе летел/ снег...»). В этом городе все сказочно: крепости, которые «показывались из облаков», «Башни, до неузнаваемости измененные ракурсом, / наклонялись куда то вовнутрь, и там еще — / на такой высоте — проходили дороги». В этом тексте очевиден принцип автоматизма. Вся эта сумасшедшая картина — плод воображения, на что указывают и водные образы. Заметим, что погружение на дно символизирует уход в бессознательное (Livak 2000: 184). Город с тихим оркестром — внутренний мир героя, что согласуется с мнением Л. Ливака: «Сюрреалистическая иллюминация символизируется рядом основных программных образов. Автоматическое письмо имеет сходство со свободным подземным источником <...>. Потому, образы, связанные с водой могут функционировать как символы челове-

ского бессознательного. Самые общие среди них — “вода”, “поток”, “река”, “море”, и, по расширению, “рыба” <...>, “раковина”, “лодка”, “субмарина”. Погружение в воду, наблюдение за водой и путешествие по воде — частые тропы для исследования бессознательного» (Livak 2000: 183).

Важной темой является мотив пути, который скрыт для лирического субъекта («Куда они вели? Узнать это казалось совершенно невозможным»). Мотив движения к цели познания, т. е. символ дороги, играет ключевую роль у мусульманских суфиев²⁰, в чьей практике познание (*ma'rifat*) достигается через погружение в экстаз, достижимый благодаря пути (*tarik*). Тарика «направляет ищущего по пути размышлений, чувств и действий, проводя его последовательно через “стадии”, в едином сочетании с психологическим опытом, называемом “состояниями”, чтобы он ощутил божественную Истину» (Тримингэм 1989: 17). Мотивы суфийского танца-транса обнаруживаются и у Поплавского в стихотворении № 19, в котором описывается экстатический танец суфиев²¹: «Подумайте о вращении / Вращающийся перестает понимать / Он наклоняется и не падает / Он часто висит вверх ногами». Упомянутая суфийская практика была характерна для учения ал-Бистами и ее важные моменты были восторг/экстаз и опьянение²². Весьма важным здесь является и тот факт, что после постоянного подчеркивания себя (т. е. «Я») в предыдущих стихотворениях, в данном стихотворении речь идет о третьем лице («Он»), а «группы суфиев раннего времени держались на энтузиазме, коллективных молитвах и методах духовной дисциплины, преследуя цель очистить душу и стереть свое “Я” для того, чтобы добиться созерцания истины» (Тримингэм 1989: 25). Также важно отметить, что среди ранних суфиев были и поэты «воспевавшие

²⁰ Влияние традиции суфизма Поплавский мог испытать и через учение Гурджиева, теории которого представляют собой синтез различных духовных практик (буддизма, йоги, суфизма и проч.), и он в начале 1920-х гг. прибыв в Париж, недалеко от французской столицы, в Фонтенбло, открыл свой Институт. Сведений о том, посещал ли Поплавский этот Институт у нас не имеется, но книги Гурджиева Поплавский не мог не читать, так как его увлечение мистицизмом хорошо известно. Но, по дневникам поэта мы знаем, что он посещал лекции П. Успенского, ученика Гурджиева, в «Маяке». В дневниковой записи от 15.03.1921-го года Поплавский отмечает, что говорил с Успенским после лекции, а немного времени спустя, в записи от второго апреля того же года, он Успенского назовет «истериком», а чуть дальше скажет, что тот «был очень интересен» и т. д., но тем не менее это только подтверждает, что с идеями Гурджиева и Успенского поэт был знаком. Влияние Успенского видно и в стихотворении № 24 *Автоматических стихов*, в котором находим намек на карты таро («Карты счастья и карты печали / Тихо с неба падали в окно...»). Успенский в 1912 году выпустил книгу «Символизм таро», а в записи от 15.03.1921-го Поплавский пишет: «Муравьев мне достал карты таро» (Поплавский 2009: 166).

²¹ Ср.: «Существуют “заповеди” или “привилегии”. В них говорится о такой важной повседневной обязанности, как организация индивидуальных и коллективных собраний (*хадра*), во время которых устраивают радения с музыкой (*sama'at*), где передаются веселью и играм (*мизах*), танцам (*ракс*), а затем разрывают и сбрасывают с себя одежды (*тамзик*)» (Тримингэм 1989: 159); и в другом месте: «Танец указывает на обращение духа вокруг цикла реально существующих вещей с целью достичь эффекта постижения тайны и открытия. Это и есть состояние гностика» (Там же: 161).

²² Одну из ключевых ролей в процессе суфийского экстатического богопознания играет вино, которое суфийские поэты и воспевают в своих стихах.

озарение во время поисков “пути”, а также испытываемые ими состояния» (Тримингэм 1989: 36).

С разного рода мистическими практиками всегда связана и символика чисел; в стихотворении № 8 находим число сорок, получившее свою символику в шаманизме, как считается, под воздействием христианства или ислама²³ («Сорок дней снеговые дожди / Низвергались, вздыхая, над нами / Но не плавают со слонами / Дом надснежный — спасенья не жди»). Спускание лирического героя у Поплавского в подземный мир происходит в бредовом состоянии, как в стихотворении № 17, после продолжительного голода: «Я сегодня не ел и не пил / Я сегодня почувствовал жесткий / Удар посередине сердца / Я сегодня спустился к черным / Безмятежным краям пустынь».

В *Автоматических стихах* частотен мотив круга, что подчеркивается прежде всего упоминанием колеса, это отражено и на синтаксическом уровне с помощью различных повторов («Пели колеса / давно-давно / Мы были другими / Нас ласково звали в окно / Повторяя странное имя / Какое-то странное имя / <...> / Все превращается / Все возвращается в море»), но здесь скорее намек на «колесо сансары», что связано не с экстазом и трансом, а с обреченностью на перерождение, что доказывается и образом моря, символизирующего в мифологии материнское лоно и пространство рождения-перерождения: «Море обладает материнскими качествами, вода — чудесное молоко; земля в своих утробах готовит теплую и живительную пищу; у берегов вздуваются груди, дающие всем тварям питательные атомы» (Башляр 1998: 169).

Несомненно, один из самых ярких мотивов позволяющий сопоставить *Автоматические стихи* Бориса Поплавского с шаманством, т. е. практиками экстаза, — это образ Орфея²⁴, постоянно присутствующий во всем творчестве поэта, либо прямо, либо косвенно²⁵. В *Автоматических стихах* подчеркивается, что Орфей «снежный» («Поцелуй и смерть — вся мудрость змия / Скоро час придет и растворится / Дивный голос снежного Орфея»; «Солнце светит, снег блестит не тая / На границе света ходит фея / В золотых своих лучах блистая / Слышен голос снежного Орфея»)²⁶. Орфей в мифологии связан с музыкой, пленяющей всех — играя на своей форминге, Орфей умиротворяет волны, успокаивает гнев Идаса, покоряет Кербера, эри-

²³ Об этом см.: Элиаде 2015: 185–186.

²⁴ О связи мифа об Орфее с шаманством см.: Элиаде 2015: 314.

²⁵ Вячеслав Иванов, вслед за Проклом, называет Орфея носителем «аполлоновой монады», т. е. «идеи целостности и воссоединения» (Иванов 1994: 167).

²⁶ Поплавским был задуман целый сборник под названием *Орфей в аду*, в который должны были войти стихотворения 1925–1926 гг., однако эти тексты впоследствии были включены в сборники *Дирижабль неизвестного направления* и *Дирижабль осатанел* — об этом см. ком. (Поплавский 2009: 539–540), а состав планируемой книги так и остался неизвестным, согласно комментарию к изданному в 2009 году в Москве сборнику *Орфей в Аду*: «В свое время книга с таким заглавием, но с неизвестным для нас составом, планировалась Поплавским к изданию. Сборник с названием “Орфей в аду” планировался к изданию и после смерти Поплавского: он заявлен как подготовленный к печати в выпущенной Н. Татищевым книге “Снежный час”» (Поплавский 2009а: 146).

ний, Персефону, Аида. Орфей — больше чем просто музыкант, он еще реформатор музыки²⁷, что важно и в контексте творчества Поплавского. В. И. Иванов в книге *Дионис и прадионисийство* связывает Орфея и с Дионисом («ночным солнцем»²⁸), и с Аполлоном, богом дневного светила, сообщая что «Орфей, олицетворяющий собой мистический синтез обоих откровений — Дионисова и Аполлонова, есть тот лик Диониса, в коем бог вочеловечившийся, совершая свое мировое мученичество, отрекается в то время от самой воли своей, подчиняя ее закону воли отчей» (Иванов 1994: 168). В статье «Орфей» углубленно рассматривается образ Орфея, названного «двуликим», ибо он является воплощением обоих эллинских богов на земле (Иванов 1979: 706). В контексте нашей работы это замечание имеет большое значение, поскольку к культу Диониса восходят самые древние мистические практики — мистерии. Важно понимать, что Поплавского мог интересовать и хрестоматийный для русского символизма, в частности, для В. И. Иванова, вопрос о Дионисе и дионисийстве. Образ флейты вполне соотносится с Паном, одним из воплощений Диониса (важно учитывать дружбу Пана с менадами), чья свирель была сделана из речного тростника (авлос, сиринга). Заметим, что в *Автоматических стихах* важную роль играют и мотив отрубания головы, что можно видеть и как аллюзию к дионисийскому ритуалу на греческих островах, о чем писал В. Иванов²⁹. У Поплавского это действие свершается под музыку (миниатюра № 18, в которой голову отрубает себе луна, божественное светило). Образ головы в книге связан со смертью и античностью: «Античных голов/Склоненных над теплою Летой», это часто оторванная голова «Солдат с оторванной головой», «Их огромная в ад наклонялась и падала в сон

²⁷ «Орфей является основателем первого музыкального катастасиса в Спарте. С его именем связано утверждение новых норм спартанской музыки; вместо четырехструнной кифары он вводит семиструнную и учит спартанских кифаредов новой тональности. Он устанавливает кифародический ном по всем правилам искусства и облакает его в прочную эпическую форму. Благодаря ему игра на струнных инструментах обретает большой размах, позволяющий прибегать к искусным ритмам и метрам, создавать новые, более богатые в своей упорядоченности гимны» (Юнгер 2006: 142).

²⁸ Но в статье «Орфей» В. Иванов и самого Орфея именует «ночным солнцем» и «солнцем темных недр, логосом глубинного, внутренне-опытного познания» (Иванов 1979: 706).

²⁹ В. И. Иванов отмечал, что на островном культе Диониса отрубленная голова бога знаменовала его воскрешение и начало весны и растительной мощи природы, ее цветения: «Но только в островной области и на зависящих от нее побережьях отрубленной голове, в особенности же брошенной в воду или из воды чудесно выловленной усвоено специфическое религиозное значение: в этом образе бог умерший почитается как мужское начало подземной растительной мощи и нового возврата из сени смертной на лицо земли. Культ плавающей головы здесь является видом фаллического культа. Дионисийские женщины в Танагре топором обезглавливают Тритона, привлеченного запахом вина. Согласно древнейшей версии голову отсекает Тритону сам Дионис, — что, по закону дионисийского отождествления, указывает на дионисийскую сущность жертвы, отображающей участь самого бога. Сказание ищет этиологически объяснить почитание извлеченной из моря головы. Образ Тритона понадобился для озаменования бого-рыбы с головой человека» (Иванов 1994: 132).

голова», «И голова священника на блюде», «Голова ее была вырезана из прошлогодней газеты». Также одними из героев *Автоматических стихов* являются Орфей и Медуза Горгона, которым, согласно мифологии, также были отрублены головы, что подчеркивает мысль об объединении их в художественном мире книги. Другим связующим образом между ними является змея, которая в *Автоматических стихах* возникает часто («В тот год умерли медные змеи»):

Нет, луна как маска змеевая
Что-то шепчет: “Все прошло, забудь”,
Тихо, время, песня змеевая
Жалит каменную грудь (№ 51);

А окна уходя в небо
А внизу не видно земли
Паровоз уходил, поднимаясь в небо,
Змеился воздух болот вдали (№ 61);

Рука касается луны и чахнет пламя
Таинственно над мраком никнет знамя
В уста змея вползает из луча
Мерцает свет, смеркается свеча (№ 129);

Мирозданье в бокале алхимика
Порождало кривые и левые ветви
Адама и Еву
Змею неразлучной смерти (№ 152).

Все это позволяет говорить, что одним из основных мифологических сюжетов, вдохновивших шаманизм *Автоматических стихов* были вакханалии или Великие Дионисии. Обратимся к орфическому триптиху (стихотворения № 139–141). Первое стихотворение триптиха — образец поэтического микрокосмоса Поплавского.

Мир и вращается, и стоит на месте («Колесо судьбы кружит на месте»). Орфей призывает людей, с одной стороны, к соборности и единству («Братья, братья, будем плакать вместе/Будемте друг друга целовать»), с другой стороны, к самоубийству, что подчеркивает в Орфее дионисийское начало, а не аполлоническое, можно говорить даже о мотиве ритуального жертвоприношения. Здесь очевидно и демоническое начало фракийского певца у Поплавского («Поцелуй и смерть — вся мудрость змия»). В стихе совмещены античное и христианское начала в Орфее, а также Эрос и Танатос, но Поплавский подчеркивает в нем и связь с волшебством благодаря рифме-анжембеману «...*Орфея/Фея*». Заметим, что в обоих именах заанграммировано слово *флейта*.

Во втором стихотворении триптиха Орфей имеет явно аполлоническое начало: «В золотых лучах своих мечтая/Слышен голос снежного Орфея». Но этот аполлонизм оказывается смертельным для того, кто придет

на его прекрасный голос. Мир, в котором разворачивается действие этой миниатюры, хрупкий и слабый, он состоит из снега, стекла и солнечных лучей, причем в нем хрупко даже время «Снежные часы», «Стеклянное время блестит в вышине». Пространство Орфея — грань в иной соляриный мир: «Солнце светит, снег блестит не тая/ На границе снега тихо ходит фея» Но гибель путника, которого призывает к себе Орфей, несет ему инициацию, уход в иное, более высокое состояние: «Ты забудешь прошедшую жизнь/ Ты как лед/ Посветлеешь на солнце/ Нездешней зимы». Орфей уже выступает здесь как небесный бог, судья, в чьих руках «весы золотые», он способен управлять судьбой и смертью.

В финальном стихотворении соединены основные темы двух предыдущих, а все три текста объединены в триптих («Царь святых привидений и фей/ Спит на солнце снежный Орфей/ А стеклянное время течет отражаясь/ И все молчит»). Орфей назван небесным царем, повелителем фей и привидений, волшебства и смерти, но в то же время он окружен тишиной, а «стеклянное время течет отражаясь». Неслучайно образ Орфея возникает в *Автоматических стихах* и связано это, прежде всего, с интересующей нас темой ухода в особое экстатическое состояние. Но здесь можно говорить и о противопоставлении Орфею-Дионису из первого стихотворения, призывавшего к мучительной гибели во имя высших сфер («Братья, поцелуйтесь и умрите»). В данном случае уход во внеземные просторы связан с аполлоническим началом, на что указывает мотив сна. Ф. Ницше писал, что искусство Аполлона связано со сновидениями и солнечным гармоническим началом:

Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизnedостойной. (Ницше 1990: 60–61).

Очевидно, что уход поэта в экстатическое состояние у Поплавского возможен и в дионисийском варианте (смерть, опьянение, чувственный экстаз), и в аполлоническом (сон, гармоничное состояние Космоса и природы, образ солнца).

После изложенного напрашивается вопрос зачем Поплавскому была нужна такая практика, чем экстатическое состояние и мистический опыт могли привлечь его? Ответ может быть такой же, как и в связи с большинством подобных практик: уход от злободневной рутины и/или освобождение от «узких рамок человеческой жизни и моментное приобщение к трансцендентальному опыту» (Тримингэм 1989: 164). В размышлениях о книге Д. С. Мережковского *Тайна Запада: Атлантида — Европа* Поплавский

писал, что «экстаз есть нечто мужественное до крайности, стоическое до предела, совершенно произвольное, максимально волевое. И что достигается экстазом? — Им преодолевается страх»³⁰ (Поплавский 2009: 68) и в том же тексте его волнует вопрос: каким образом можно сделать экстаз перманентным состоянием: «Но как сделать экстаз непрерывным, как жить в экстазе, а не только болеть экстазом? И не потому, что экстаз — радость (ибо если искать радостей, то не лучше ли самых грубых?). Нет, экстаз есть правдивая жизнь, экстаз есть долг, и все остальное — ложь» (Там же)³¹. На наш взгляд, именно в *Автоматических стихах* поэт достиг состояния творческого экстаза, что мы и попытались показать в данной статье.

ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт Константин. *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. Москва: Альфа-Книга, 2011.
- Башляр Гастон. *Вода и грезы. Опыт о воображении матери*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
- Белый Андрей. «Священные цвета». *Андрей Белый. Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994: 201–209.
- Белый Андрей. *Собрание стихотворений 1914*. Москва: Наука, 1997.
- Белый Андрей. «Материал к биографии». *Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов*. Литературное наследство. Т. 105. Москва: Наука, 2016: 29–329.
- Бретон Андре. «Манифест сюрреализма». *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986: 40–73.
- Гервер Лариса. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. Москва: Индрик, 2001.
- Иванов Вячеслав. «Орфей». *Собрание сочинений* В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979: 704–706.
- Иванов Вячеслав. *Дионис и прадионисийство*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994.

³⁰ В книге *Тайна Запада: Атлантида — Европа* Мережковский пишет: «Первые точки экстаза доступны всякой живой душе человеческой: каждый из нас проходит через них, в любви, в природе, в музыке, в детских, райских снах; но только что пытаемся мы провести от этих точек линии вверх, как они искривляются вниз — из светлого экстаза в темный, из божеского — в демонический. “Если мы выходим из себя, exestemên (тот же корень, как в слове exstasis), то для Бога” — говорит ап. Павел, один из величайших учителей экстаза, “восхищенный до третьего неба и слышавший там неизреченные глаголы”; а мы должны бы сказать: “Если мы выходим из себя, то для себя, а не для Бога”. В этом и разница между древним экстазом и нашим» (Мережковский 2007: 490).

³¹ Д. С. Мережковский в книге, о которой Поплавский пишет, также рассматривает различные образы древнего экстаза: «Вспомним Филона, современника Павла: “Вахом обуянные, корибанствующие, проводят себя в иступление, пока не увидят желанного”. — “Свечение, rhotismos, Великого Света” для елевсинских посвящений и есть желанное. Вспомним неоплатоника Прокла: “В них (Елевсинских таинствах) являются видения phasmata, несказанных образов”. Вспомним ап. Павла: “Хотя и есть так называемые боги, eisin theoi polloi... но у нас один Бог”. Вспомним, наконец, и религиозный опыт Шеллинга, пусть нелепый и невозможный для нас, но неопровержимый ни философски, ни религиозно, и с опытом ап. Павла согласный: “Персефона для нас есть существо действительно сущее”; вспомним все это и мы, может быть, поймем, что вопрос о мнимом и действительноном в Елевсинских таинствах — решается не так легко, ка это кажется нам» (Мережковский 2007: 445).

- Компарелли Роза. *Лирика Бориса Поплавского: мотивы, сюжеты, образы*. Дисс. канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2015.
- Кочеткова Ольга. *Идейно-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского*. Автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2010.
- Кочеткова Ольга. «Автоматические стихи Бориса Поплавского как явление русского сюрреализма». *Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)*. Москва: Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова, 2018: 175–179.
- Кругликова Анна. «Экзистенциальное “Я” в поэзии Бориса Поплавского». *Вестник Белорусского государственного университета* 4/3 (2006): 19–24.
- Лапаева Наталья. «Борис Поплавский и сюрреализм: опыт “автоматического” письма». *Дергачевские чтения 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности*. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2004: 284–290.
- Лотман Юрий. «Текст и полиглотизм культуры». Лотман Юрий. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992: 142–147.
- Мережковский Дмитрий. *Тайна Запада: Атлантида — Европа*. Москва: ЭКСМО, 2007.
- Мережковский Дмитрий. *Тайна трех: Египет и Вавилон* [Цит. по электронному источнику: <https://www.litmir.me/br/?b=102540&p=5> <23/X–2021>].
- Ницше Фридрих. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. Ницше Фридрих. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1990: 47–158.
- Поплавский Борис. *Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. Москва: Христианское издательство, 1996.
- Поплавский Борис. *Автоматические стихи*. Москва: Согласие, 1999.
- Поплавский Борис. *Орфей в Аду: Неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки*. Москва: Гилея, 2009.
- Поплавский Борис. *Собрание сочинений. В 3 т.* Москва: Книжица — Русский путь — Согласие, 2009.
- Поплавский Борис. *Небытие: Неизвестные стихотворения 1922–1935 годов*. Москва: Гилея, 2013.
- Правдивлянная Людмила. «Автоматические стихи Бориса Поплавского». *Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць*. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017: 116–124.
- Правдивлянная Людмила. «Смыслообразующая функция эвфонических элементов в сюрреалистической поэзии». *Научные записки Бердянского государственного педагогического университета* 18 (2019): 102–110.
- Руми Джалаладдин. *Дорога превращений: суфийские притчи*. Москва: Оклик, 2007.
- Савинская Ольга. «Стоические и буддистские мотивы в лирике Б. Ю. Поплавского». *Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова* 3 (2011): 194–198.
- Сыроватко Лада. «Русский сюрреализм Бориса Поплавского». *Культурный слой: Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах*. Калининград: НЭТ, 2007: 51–85.
- Токарев Дмитрий. «Между Индией и Гегелем»: *Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Тримингэм Джон. *Суфийские ордены в исламе*. Москва: Наука, 1989.
- Успенский Петр. *Новая модель Вселенной*. Санкт-Петербург: Издательство Чернышева, 1993.
- Чагин Алексей. *Пути и лица. О русской литературе XX века*. Москва: ИМЛИ РАН, 2008.
- Шакирова Марина. «Диалогия Б. Ю. Поплавского *Аполлон Безобразов* и *Домой с небес*: столкновение экзистенциальных направлений». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2 (2010): 195–198.
- Элиаде Мирча. *Тайные общества. Обряды инициации и посвящения*. Москва — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.
- Элиаде Мирча. *Шаманизм и архаические техники экстаза*. Москва: Ладомир, 2015.
- Юнгер Фридрих. *Греческие мифы*. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006.

- Karlinsky Simon. "Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii". *Slavic Review* 26/4 (1967): 605–617.
- Livak Leonid. "The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927". *The Slavic and East European Journal* 44/2 (2000): 177–194.
- Livak Leonid. "The surrealist compromise of Boris Poplavsky". *Russian Review* 60/1 (2001): 89–108.

REFERENCES

- Bal'mont Konstantin. *Polnoe sobranie poezii i prozy v odnom tome*. Moskva: Al'fa-Kniga, 2011.
- Bashlyar Gaston. *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii*. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnogo literatury, 1998.
- Belyj Andrej. «Svyashchennye cveta». Andrej Belyj. *Simvolizm kak miroponimanie*. Moskva: Respublika, 1994: 201–209.
- Belyj Andrej. *Sobranie stihotvorenij 1914*. Moskva: Nauka, 1997.
- Belyj Andrej. «Material k biografii». *Andrej Belyj: Avtobiograficheskie svody: Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-h godov*. Literaturnoe nasledstvo. T. 105. Moskva: Nauka, 2016: 29–329.
- Breton Andre. «Manifest syurrealizma». *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka*. Moskva: Progress, 1986: 40–73.
- Chagin Aleksej. *Puti i lica. O russkoj literature XX veka*. Moskva: IMLI RAN, 2008.
- Eliade Mircha. *Tajnye obshchestva. Obryady iniciacii i posvyashcheniya*. Moskva — Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga, 1999.
- Eliade Mircha. *Shamanizm i arhaicheskie tekhniki ekstaza*. Moskva: Ladomir, 2015.
- Gerver Larisa. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkih poetov (pervye desyati letiya XX veka)*. Moskva: Indrik, 2001.
- Ivanov Vyacheslav. «Orfej». *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 3. Bryussel', 1979: 704–706.
- Ivanov Vyacheslav. *Dionis i pradionisijstvo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1994.
- Karlinsky Simon. "Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii". *Slavic Review* 26/4 (1967): 605–617.
- Komparelli Roza. *Lirika Borisa Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy*. Diss. kand. filol. nauk. Tomsk: TGU, 2015.
- Kochetkova Ol'ga. *Idejno-esteticheskie principy «parizhskoj noty» i hudozhestvennye poiski Borisa Poplavskogo*. Avtoref. ... kand. filol. nauk. Moskva, 2010.
- Kochetkova Ol'ga. «Avtomaticheskie stihi Borisa Poplavskogo kak yavlenie russkogo syurrealizma». *Russkaya literatura XX–XXI vekov kak edinyj process (problemy teorii i metodologii izucheniya)*. Moskva: Moskovskij Gosudarstvennyj Universitet imeni M.V. Lomonosova, 2018: 175–179.
- Kruglikova Anna. «Ekzistencial'noe "Ya" v poezii Borisa Poplavskogo». *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta* 4/3 (2006): 19–24.
- Lapaeva Natal'ya. «Boris Poplavskij i syurrealizm: opyt "avtomaticheskogo" pis'ma». *Dergachevskie chteniya 2002. Russkaya literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti*. Ekaterinburg: Ural'skij federal'nyj universitet, 2004: 284–290.
- Livak Leonid. "The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry 1924–1927". *The Slavic and East European Journal* 44/2 (2000): 177–194.
- Livak Leonid. "The surrealist compromise of Boris Poplavsky". *Russian Review* 60/1 (2001): 89–108.
- Lotman Yurij. «Tekst i poliglotizm kul'tury». *Izbrannye stat'i*. V 3 t. T. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992: 142–147.
- Merezhkovskij Dmitrij. *Tajna Zapada: Atlantida — Evropa*. Moskva: EKSMO, 2007.
- Merezhkovskij Dmitrij. *Tajna trekh: Egipet i Vavilon* [Cit. po elektronnomu istochniku: <https://www.litmir.me/br/?b=102540&p=5<23/H-2021>>].
- Nicse Fridrih. «Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm». Nicse Fridrih. *Sochineniya*. V 2 t. T. 1. Moskva: Mysl', 1990: 47–158.

- Poplavskij Boris. *Neizdannoe. Dnevnik. Stat'i. Stihi. Pis'ma*. Moskva: Hristianskoe izdatel'stvo, 1996.
- Poplavskij Boris. *Avtomatičeskie stih*. Moskva: Soglasie, 1999.
- Poplavskij Boris. *Orfej v Adu. Neizvestnye poemy, stihotvoreniya i risunki*. Moskva: Gileya, 2009.
- Poplavskij Boris. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. Moskva: Knizhica — Russkij put' — Soglasie, 2009.
- Poplavskij Boris. *Nebytie. Neizvestnye stihotvoreniya 1922–1935 godov*. Moskva: Gileya, 2013.
- Pradivlyannaya Lyudmila. «Avtomatičeskie stih Borisа Poplavskogo». *Sistema i struktura skhidnoslov'jans'kih mov: zb. nauk. prac'*. Kiiv: Vid-vo NPU im. M. P. Dragomanova, 2017: 116–124.
- Pradivlyannaya Lyudmila. «Smysloobrazuyushchaya funkciya evfonicheskikh elementov v syurrealističeskoj poezii». *Nauchnye zapiski Berdyanskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* 18 (2019): 102–110.
- Rumi Dzhahaladdin. *Doroga prevrashchenij: sufijskie pritchi*. Moskva: Oklik, 2007.
- Savinskaya Olga. «Stoičeskie i buddistskie motivy v lirike B. Yu. Poplavskogo». *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova* 3 (2011): 194–198.
- Shakirova Marina. «Dilogiya B. Yu. Poplavskogo Apollon Bezobrazov i Domoj s nebes: stolknovenie ekzistencial'nyh napravlenij». *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 2 (2010): 195–198.
- Syrovatko Lada. «Russkij syurrealizm Borisа Poplavskogo». *Kul'turnyj sloj: Gumanitarnye issledovaniya: o stihah i stihotvorcah*. Kaliningrad: NET, 2007: 51–85.
- Tokarev Dmitrij. «*Mezhdru Indij i Gegelem*»: *Tvorčestvo Borisа Poplavskogo v komparativnoj perspektive*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Trimingem Dzhon. *Sufijskie ordeny v islame*. Moskva: Nauka, 1989.
- Uspenskij Petr. *Novaya model' Vselenoj*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Chernysheva, 1993.
- Yunger Fridrih. *Grecheskie mify*. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal', 2006.

Никола Миљковић
Глеб Маматов

ПРОУЧАВАЊЕ МОТИВА СТВАРАЛАЧКЕ ЕКСТАЗЕ И ЊЕНЕ ПОВЕЗАНОСТИ
СА МУЗИКОМ У АУТОМАТСКИМ СТИХОВИМА БОРИСА ПОПЛАВСКОГ

Резиме

У раду се испитују музичка начела, тј. *аутоматизам* у основи *Аутоматских стихова* Бориса Поплавског као и корени тих начела, тачније веза *Аутоматских стихова* са древним религијским техникама, посвећеним екстатичким стањима, која су у многоме изазвана музичким трансом, што је чест мотив и у *Аутоматским стиховима*.

Кључне речи: Борис Поплавски, *Аутоматски стихови*, музика, екстатичка пракса.