

Елена Тырышкина

Новосибирский государственный педагогический университет
elena.tyryshkina@gmail.com

Глеб Маматов

Новосибирский государственный педагогический университет
zarra8@yandex.ru

Elena Tyryshkina

Novosibirsk State Pedagogical University
elena.tyryshkina@gmail.com

Gleb Mamatov

Novosibirsk State Pedagogical University
zarra8@yandex.ru

«ЗЕЛЁНЫЙ УЖАС» БОРИСА ПОПЛАВСКОГО: ДВЕ РЕДАКЦИИ (1927, 1938)

«GREEN HORROR» BY BORIS POPLAVSKY: TWO EDITIONS (1927, 1938)

В статье исследуются две версии стихотворения Бориса Поплавского «Зелёный ужас», датированные 1927 и 1938 годами. Текст стихотворения существенно изменён в последней редакции. Проанализированы лирический сюжет, метафоры и ритм, выявляются основные структурные и смысловые сдвиги, а также выделяется логика изменений в исходном тексте. Авторская редакция не была опубликована при жизни Поплавского и известна как часть стихотворного сборника *Дирижабль неизвестного направления* (1927) (по типографской корректуре с авторской правкой в неопубликованной книге). Стихотворение было напечатано Николаем Татищевым в 1938 году после смерти Поплавского и опубликовано в книге стихов *В венке из воска*. Изучение двух редакций «Зелёного ужаса» позволяет сделать вывод, что, если в более ранней версии текста творчество воспринимается как агрессия и тяжелый труд, то в более поздней версии лирический герой покорен дионисийской стихией. Наиболее важным различием между двумя редакциями является переход от литературоцентричности в первой версии к музыкацентричности во второй редакции, что связано с пониманием музыки как дионисийского искусства. Изменения, которые наблюдаются в более поздней версии, демонстрируют переход от авангарда к символизму. Можно предположить, что, если версия 1938 года не была результатом правки самого Бориса Поплавского, его редактор Татищев выбрал из имеющихся заметок те фрагменты,

которые соответствуют логике творческого развития поэта конца 1920–х и начала 1930-х годов.

Ключевые слова: Лирика Б. Поплавского, авангард, сюрреализм, символизм, стихотворение «Зеленый ужас» (редакции 1927 и 1938).

Annotation. In the paper, two versions of the poem «Green Horror» by Boris Poplavsky dated 1927 and 1938 are discussed. The text of the poem is essentially reworded in the later version. The lyrical plot, the metaphors used, and the rhythm are analyzed; the main structural and semantic shifts are revealed, and the logic of changes in the original text is highlighted. The author's version was not published in his lifetime and is known as part of the book of collected poems *A Zeppelin of Unknown Direction*, 1927 (a printer's proof with the author's proofreading; an unpublished book). The poem was edited by Nikolay Tatishchev in 1938 after Poplavsky's death and published in the book of verse *In the Wax Wreath*. The study of the two versions of the «Green Horror» allow us to make a conclusion that, while in the earlier version of the text creative work in its final phase is perceived as aggression and hard labor, in the later version the lyrical hero is conquered by the Dionysian element. The most important difference between the two versions is transition from the focus on literature in the first version to the focus on music in the second version, which is related to understanding of music as a Dionysian art. Changes, which are observed in the later version, demonstrate the shift from avant-garde to symbolism. It can be assumed that, if the 1938 version was not the result of editing by Boris Poplavsky himself, his editor Tatishchev chose from the available notes those fragments which fit the logic of the poet's creative development of the late 1920s — early 1930s.

Key words: Lyrics by B. Poplavsky, avant-garde, surrealism, symbolism, poem «Green Horror» (the editions of 1927 and 1938).

Публикации в жанре «анализ одного стихотворения», посвящённые Борису Поплавскому, довольно многочисленны. Как правило, литературоведов интересуют культурологические и философские аспекты, проявляющиеся в том или ином стихотворении (Осипова 2015: 101–107), мифопоэтика (Кочеткова 2009: 533–535), ритм, символика, функции интертекста (Васильева 2014: 154–164) и т. д. Но проблемы текстологии лирики Поплавского еще не становились предметом целостного изучения, что является безусловным упущением, так как многие стихотворения поэта в первоначальной авторской версии и в той, что сделаны его другом Николаем Татищевым, представляют собой существенно различающиеся тексты.

Нами будут рассмотрены две редакции стихотворения «Зелёный ужас» (1927, 1938). Обе редакции опубликованы посмертно. Первая подготовлена к печати самим Б. Поплавским в 1927 г. для *Дирижабля неизвестного направления*, но издание не состоялось. Эта версия напечатана впервые в *Собрании сочинений* в трех томах (2009). Вторая редакция опубликована Н. Татищевым в книге *В венке из воска* (1938). Причастность Б. Поплавского к редактированию этого текста точно установить невозможно, на что указывают авторы примечаний к стихотворению в собрании сочинений.

Предлагается проанализировать лирический сюжет, метафорику, ритмику каждой миниатюры, выявить основные структурные и семантические «сдвиги» и логику изменений исходного текста в контексте творческой эволюции поэта и его эстетических взглядов.

Версия Поплавского (1927), далее «ЗУ-1»
(Поплавский 2009: 477–478).

На город пал зеленых листьев снег, И летняя метель ползет, как палец. Смотри: мы гибель видели во сне Всего вчера, и вот уж днесь пропали.	U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_/U_ U_//U_/U_/UU/U_ U_/U_//U_/U_/U_/U_
На снег асфальта, твердый, как вода, Садится день, невыразимо счастлив. И тихо волосы встают, и борода У нас с тобой и у других отчасти.	U_/U_/U_//UU/U_ U_/U_//UU/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U_//UU/U_ U_/U_//UU/U_/U_/U_
Днесь наступила тяжкая весна На сердца ногу мне, до страшной боли. А я лежал, водою полон сна, Как астроном. Я истекаю, болен.	(_) U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ UU/U_//UU/U_/U_/U_
Смотри, сияет кровообращенье Меж облаков по жилам голубым. И ан вхожу я с божеством в общенье, Как врач, болезням сердца по любым.	U_//U_/UU/UU/U_/U_ UU/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_//U_/U_/UU/U_
Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений. Глянь, все часы болезненно спешат. Мы сели только что в трамвай без направленья, И вот уже конец, застава, ад.	_//_/U_//U_/U_/U_/U_ _//U/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Шипит отравной флоры наважденье. Зелёна пена бьет из горлышек стволов, И алкоголик мир открыл с рожденья Столь ртов, сколь змия у сего голов.	U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/UU/U_ UU/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U_/U_
И каждый камень шевелится глухо На мостовой, как головы толпы. И каждый лист полураскрыт, как ухо, Чтоб взять последний наш словесный пыл.	U_/U_/UU/U_/U_/U_ UU/U_//U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
День каждый через нас ползёт, как строчка, С таким трудом; а нет стихам конца. И чёрная прочь убегает точка, Как точка белая любимого лица.	_/_/UU/U_/U_/U_/U_ U_/U_//U_/U_/U_ U_/UU/UU/U_/U_/U_ U_/U_/UU/U_/UU/U_
Но всё ж пред бойней, где хрустальна кровь Течёт от стрелки, со стрелы, меча, Весенни дни, как мокрых семь коров, Дымятся и приветливо мычат.	U_/U_/U_//U/U_/U_ U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/UU/U_

Версия Н. Татищева (1938), далее «ЗУ-2»
(Поплавский 2009: 84–85).

На город пал зеленых листьев снег, И летняя метель ползет, как пламя . Смотри, мы гибель видели во сне — Всего вчера, и вот она над нами .	U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
На лед асфальта, твердый навсегда , Ложится день, невыразимо счастлив, И медленно, как долгие года , Проходят дни, солдаты синей власти .	U_/U_/U//UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/UU//U_/UU/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
Днесь наступила жаркая весна На сердце мне до нестерпимой боли, А я лежал, водою полон сна, Как холодный труп, — раздавлен я, я болен .	() U/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_/U_
Смотри, сияет кровообращенье Меж облаков, по венам голубым, И я вхожу в высокое общенье С небесной жизнью, легкою, как дым .	U_/U_/UU/UU/U_/U_ UU/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U//UU/U_
Но мир в жару, учащен пульс мгновенный , И все часы болезненно спешат. Мы сели только что в трамвай без направленья, И вот уже конец, заставка, ад.	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Шипит апрельской флоры наваждение, И пена бьет из горлышка стволов. Весь мир раскрыт в весеннем нетерпении , Как алые уста нагих цветов .	U_/U_/U_/UU/U_/UU_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/U_/UU/U_/UU_ U_/UU/U_/U_/U_
И каждый камень шевелится глухо, На мостовой, как головы толпы, И каждый лист полураскрыт, как ухо, Чтоб взять последний наш словесный пыл.	U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_ U_/U_/UU/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_
Темнеет день, весна кипит в закате, И музыкой больной зевает сад . Там женщина на розовом плакате, Смесь, рукой указывает ад .	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/UU/U_/UU/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_
Восходит ночь, зеленый ужас счастья Разлит во всем, и лунный ад кипит . И мы уже, у музыки во власти , У грязного фонтана просим пить .	U_/U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/U_/U_ U_/U_/U_/UU/U_/U_ U_/UU/U_/U_/U_

В редакции Татищева текст изменен кардинальным образом: помимо вариантов отдельных слов, были исправлены целые строфы и предложения, что привело к смещению акцентов с одних тем на другие и внесению иных смысловых оттенков. В версии 1938 года остались без изменения только седьмая строфа первоначальной редакции и с незначительными изменениями — пятая, полностью переработаны финальные катрены, в остальных строфах наблюдаются замены отдельных слов, словосочетаний, предложений (в обеих редакциях выделены полужирным курсивом не совпадающие фрагменты).

Так в варианте 1927 года особое значение имеет тема человеческой плоти, телесные образы представляют собой специфический лейтмотив, проходящий через весь текст Поплавского, тогда как в редакции 1938 года Татищев снял метафоры откровенно авангардного толка (комментаторы собрания сочинений Поплавского правомерно отмечают: «Во втором варианте отсутствуют резко “футуристические” выражения, характерные для ДНН-27» (Поплавский 2009: 477)).

«ЗУ-1» (1927)	«ЗУ-2» (1938)
«И летняя метель ползёт, как палец» (2 стих, 1 строфа)	«И летняя метель ползёт, как пламя» (2 стих, 1 строфа)
«И тихо волосы встают, и борода/ У нас с тобой и у других отчасти» (3–4 стихи, 2 строфа)	«И медленно, как долгие года, Проходят дни, солдаты синей власти» (3–4 стихи, 2 строфа)
«И алкоголик мир открыл с рожденья/ Столь ртов, сколь змия у сего голов» (3–4 стихи, 6 строфа)	«Весь мир открыт в весеннем нетерпении, Как алые уста нагих цветов» (3–4 стихи, 6 строфа)

Метафоры телесности в версии 1927 года связаны с поэтикой сюрреализма и авангарда (группа «Гилея»), оказавшей заметное влияние на раннее творчество Поплавского¹. Он не был последовательным сюрреалистом или футуристом, однако, хорошо был знаком с поэтическими принципами указанных литературных школ. С сюрреализмом в данном случае его связывает понимание состояния творчества как «медиумического сна» (Гальцова 2019: 46). Татищев вспоминает разговор с поэтом на эту тему: <...> он переходит к тому, что ничего живого нельзя написать, если сперва не увидеть этого во сне. <...> Потому что во сне мое «я» уничтожается, и это и есть начало вхождения в настоящую жизнь. <...> Ум и память во сне замирают, как бы впадают в обморок, и это полезно для нас» (Поплавский 2009: 494).

¹ По мнению Д. Токарева в своих радикальных проявлениях оно начинает ослабевать во второй половине 1920-х гг. (Токарев 2011: 61).

Леонид Ливак, исследовавший влияние французского сюрреализма на поэзию Поплавского, находит определенное сходство и в использовании приёма «расширенной метафоры»: «расширенная метафора» — это серия метафор, объединенных как синтаксически (на уровне одной фразы или нарративной конструкции), так и семантически (каждая метафора выражает какой-либо отдельный аспект, представленный в первой, основной метафоре всей серии)» (Livak 2000: 180). Таковой является телесная метафора, что Ливак доказывает на основе сопоставления стихотворений Поплавского и Артюра Рембо, Андре Бретона, Робера Десно (Livak 2000: 189).

Раннее творчество Поплавского связано с усвоением опыта футуристической поэтики: «Долгое время, — вспоминает он в письме Юрию П. Иваску, — был резким футуристом и нигде не печатался» (Поплавский 2009: 480). Алексей Чагин отмечает центральную линию эволюции в литературе эмиграции первой волны: «Пристального внимания заслуживает тот, далеко не случайный факт, что первые литературно-художественные (в первую очередь — поэтические) объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов — «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» — были ориентированы прежде всего на опыт русского и европейского авангарда. В дальнейшем преобладание традиционализма в поэзии русского Парижа стало очевиднее, проявляясь и на организационном уровне, и все же в творчестве целого ряда поэтов — участников тех первых объединений (таких, как Б. Поплавский, И. Зданевич, С. Шаршун и др.) опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е годы» (Чагин 2008: 88).

В первой редакции стихотворения «Зелёный ужас» природа в стихийном проявлении является творцом, пишущим свои письма: «И летняя метель ползёт, как палец», «двойником» природы является сам лирический субъект, весенняя лихорадка показана как мучительное состояние творческой одержимости, а в финале возникает традиционная тема создания поэтического текста, сам процесс письма. Во второй редакции в этой строке Татищев заменяет «палец» «пламенем», что усиливает коннотации с огнем и жарой, в этом случае отсылки к телесности уходят на задний план².

В финальном стихе первой строфы ЗУ-1: «Смотри: мы гибель видели во сне, / Всего вчера, и вот уж днесь пропали» обращает на себя внимание местоимение «мы» (множественное число), лирический субъект предстает «раздвоенным / умноженным», что можно объяснить влиянием сюрреализма: «...субъект письма становится “другим”... он “становится” или “превращается”. <...> необязательно означает стать “кем-то одним другим”, но может означать “стать многими другими”» (Гальцова 2019: 146). Эта творческая лихорадка в ЗУ-1 связана с болезнью, физическим недугом, очевидно

² В обеих редакциях очевидна переключка с Александром Блоком («Бушует снежная весна!», цикл «Кармен» 1914 г.), однако, если у Блока природная стихия коррелирует со стихией любовной страсти, то у Поплавского — с творческой горячкой.

и то, что Поплавский строит лирический сюжет на основе проницаемости границы между внутренним миром героя и внешним, окружающим его, что является характерной чертой для авангарда: «архетипическое тождество человек = универсум воспроизводится авангардистской литературой постсимволистского периода таким способом, что внутреннее и внешнее пространства соотносятся между собой как лицевая и изнаночная стороны, мир помещается вовнутрь отдельного человеческого тела, коль скоро оно призвано быть репрезентантом того, что его окружает (две пространственные конфигурации выступают, следовательно, как конгруэнтные и на всем протяжении имеющие общую границу...)» (Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 418–419). «Гибель» — это потеря идентичности, муки творчества в состоянии себе-неотождественности (в тексте стихотворения «я» и «мы» чередуются), в ЗУ-2 акценты смещаются: «Смотри, мы гибель видели во сне, / Всего вчера, и вот она над нами» (пространственная доминанта).

Во второй строфе в ЗУ-1 переживание «гибели/творчества» маркируется разворачиванием овеществленной метафоры «волосы встают дыбом» (в состоянии страха, шока, ужаса), иронически усиленной упоминанием «бороды». В ЗУ-2 две последние строки заменены полностью: «И медленно, как долгие года, / Проходят дни, солдаты синей власти». В редакции Татищева важен мотив времени, воспринимаемого измененным сознанием лирического субъекта-поэта, а синий цвет в традиционной русской культуре мог означать страдания и приближение смерти; вероятность того, что Поплавскому была известна эта цветовая символика подтверждается и другими текстами (см., например, финал стихотворения «Роза смерти», впервые опубликованного в 1928 г.: «И весна, бездонно розовея, / Улыбаясь, отступая в твердь, / Раскрывает темно-синий веер / С надписью отчетливо: смерть») (Поплавский 2009: 185)³.

Снег, лед, вода — взаимопревращения этих субстанций символизируют различные состояния мира и сознания героя, их метаморфозу. Застывание/затвердевание — знак косности мира, «зеленых листьев снег», «летняя метель» в данном контексте — метафора-оксюморон, соединение жара и холода в их динамичном единстве, движении, символизирующая перемену в природе и в состоянии лирического субъекта.

Тема весны как времени творчества типична для поэзии. Поплавский, хотя и следует этой традиции, но весьма своеобразно, как отмечает Евгений Болтовский: «Сезонные мифологемы у Б. Поплавского находятся в одном семантическом ряду с образом смерти. На мифопоэтическом уровне это объясняется тем, что в мифологемах актуализируются родственные семы «изменчивости», «непостоянства»» (Болтовский 2012: 94). Нужно отметить еще одно важное обстоятельство восприятия весны с «зимним» оттенком этим поэтом, когда творчество связано не столько с радостью, сколько со страданием, приговоренностью к тяжелой миссии выразить

³ Подробнее об этом см. работы (Гольдт 2002: 115); (Успенский 1994: 256).

«невывразимое», создать гармонию из хаоса, — очевидно влияние Стефана Малларме, у которого весна предстает распадом формы, структурной четкости, зимней чистоты: «Недужная весна печально и светло/ Зимы прозрачное искусство разломала...» (*Проклятые поэты* 2014: 347).

У Поплавского можно найти высказывания о мировом развитии, где ускорение, смена ритма имеет особое значение: «Основная истина о мире есть ощущение его как не чего-то каменного, а чего-то движущегося, становящегося и меняющегося наподобие не статуи или вещи, а разноцветной жидкости, переливающейся и уплывающей. С нее началась Философия, со слов темного Гераклита о том, что все течет, из определения Фалесом родового начала как начала влажного. Но вот существуют времена, когда это обычно до незаметности плавное течение и ровное течение вдруг стремительно ускоряется. Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размеренном движении, очень остро ощущает периоды у перемены скорости — ускорение или замедление ритма движения. Такие, например, времена есть весна в природе, революция в политике. Что острее постигает душа весной: то, что все движется, все меняется, что все изменится, что она наравне со всем остальным изменится и погибнет, — вот почему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» (Поплавский 2009: 46). Это фрагмент из доклада «О согласии погибающего с духом музыки», который был прочитан Поплавским 23 мая 1929 г. в объединении писателей «Кочевье» (Поплавский 2009: 525), а в его дневнике за 1929 г. также есть запись от 29-го марта: «...Может быть, они недаром боятся музыки, как боятся весны, как страшно быть игрушкой черных волн» (Поплавский цит. по электронному источнику). Здесь сформулированы основные мысли поэта о воде как родовом, творческом начале бытия и об ощущении катастрофичности во времена разгула стихий, неподвластных человеку.

Елена Менегальдо, исследуя значение символики воды в поэзии Поплавского, обращается к трудам Карла Густава Юнга, Гастона Башляра, Жулиуса Эвола, особо отмечает значение воды как стихии путешествий и материнского начала (смерть как возрождение). Для нашей работы наиболее существенным является высказывание Эвола: «Вода, прежде всего, символизирует жизнь на стадии индифференциации, жизнь, предшествующую всякой форме, не связанную еще с формой; во-вторых, это символ всего движущегося, следовательно — неустойчивого и изменчивого, то есть это основа всего зарождающегося и подверженного становлению в мире...» (Менегальдо 2007: 66).

Традиционная символика воды в поэзии Поплавского получает свое специфическое развитие. В ЗУ-1 актуализируется символический ряд снег/лед/вода/кровь/алкоголь/яд, но если в версии 1927 г. опьянение связано с монструозностью, творчеством не только как призванием, сколько как проклятием, то в редакции 1938 г. — еще и с эротическим томлением, что вполне традиционно для весны с точки зрения культурных коннотаций.

Л. Ливак полагает, что вода у Поплавского нередко символизирует состояние бессознательного, сна, галлюцинаций, объясняя мотив погружения в воду, как уход в себя, с влиянием сюрреализма: «Погружение в воду, созерцание воды и путешествие по воде — тропы исследования бессознательного. Вода и семантически связанные с ней образы частотны в стихотворениях Поплавского» (Livak 2001: 93).

В письме к Илье М. Зданевичу Поплавский излагает свое понимание творческого томления, где фигурирует метафора воды: «...низшее сознание, слишком активно наполненное, не дает возможности высшему выразиться в себе, вот почему поэты бегут от жизни и культивируют пассивность — она и есть та гладь воды, без которой не отражается лицо, склоненное над ним, ибо уже давно замечен тот странный факт, что особо замечательные мысли и моменты появляются *не* в момент величайшей активности сознания, а наоборот, в полной его тишине, ни с того, ни с сего, без всякой подготовки, кроме спокойствия. Подсознательное выкатывается в дремлющее сознание» (Поплавский 2009: 474). Татищев, ссылаясь на дневниковые записи Поплавского, вспоминает фразу поэта, где фигурирует та же метафора отражения как творческого процесса: «Поэзия — это предлог ничего не делать, как материально, так и морально, потому что делание мутит воду, в которой что-то должно отражаться из высших миров (Дневник)» (Поплавский 2009: 504). Взаимосвязь неба (высшие миры) с «водою сна» в анализируемом стихотворении объясняет сравнение поэта в третьей строфе ЗУ-1 с астрономом, взор которого также всегда обращен к загадочным небесным телам.

«Вода бессознательного» как «медиумического сна» также кодируется отсылками к мифологии — в ЗУ-1 упоминается многоголовый «змий» («зеленый змий», связанный с алкоголем). В лирике поэта стихия творчества нередко маркируется морскими обитателями, как реальными, так и мифологическими (раки, крабы, сирены и т. д.) и, в частности, морским змеем⁴, этот образ восходит к Гидре (Башляр 1998: 100).

В третьей строфе ЗУ-1 весна предстает чудовищным «существом», душащим, топчущим героя (буквализация антропоморфной метафоры): «Днесь наступила тяжкая весна / На сердца ногу мне, до страшной боли», в ЗУ-2 «тяжкая» заменено на «жаркая», глагол «наступить» употребляется уже и в значении смены сезона, прихода теплой погоды, акценты смешаются в сторону более привычного поэтического контекста.

В ЗУ-1 лирический герой в состоянии «болезни»/стихийного перехода к погружению в инобытие, теряющим свои телесные границы («водою полон сна», «я истекаю, болен»), сравнивается с астрономом, изучающим космические просторы загадочной вселенной, взор его обращен к небу, вселенная здесь — нечто рационально непостижимое, скрытое от обывденного сознания. К этой тематике обращались и другие поэты-модернисты:

⁴ Например, в стихотворении «Морской змей» (Поплавский 2009: 98–100).

«Вечность, с жгучей пустотою/Неразгаданных чудес,/Скрыта близкой си-
невою/Примирающих небес. <...> Когда ж уйду я в вечность снова?/И мне
раскроется она,/Так ослепительна ясна,/Так беспощадна, так сурова/
И звездным ужасом полна!» (М. Волошин «По ночам, когда в тумане» (Во-
лошин 2003: 40)).

Никола С. Милькович отмечает связь метафоры заглавия «Зелёный ужас» со «Звёздным ужасом» Николая Гумилева (Милькович 2022: 183), что также объясняет сравнение лирического героя с астрономом у Поплавского. Использование слова «астроном» в ЗУ-1 можно также соотнести со строфой из «Заблудившегося трамвая» Гумилева: «Понял теперь я: наша свобода/Только оттуда бьющий свет,/Люди и тени стоят у входа/В зоологический сад планет» (Гумилёв 2001: 82).

В ЗУ-2 — «астроном» заменяется «хладным трупом». Если в первой редакции подчеркнуто состояние «между», размытия границ, при том, что герой внешне пассивен, он постигает некую тайну, приобщаясь к ней, то во второй он переживает фазу ритуальной смерти перед превращением в боговдохновенное существо (отсылка к «Пророку» Александра Пушкина), а также к стихотворению Михаила Лермонтова «Сон» (1841) (особое положение героя между сном и смертью, мотив жары).

«Смотри, сияет кровообращенье/Меж облаков, по жилам голубым» («ЗУ-1», 1-2 стихи 4 строфы), в «ЗУ-2» — «Меж облаков, по венам голубым». Смена «жил» на «вены» может показаться не значимой, но здесь важно учитывать контекст всего стихотворения в первой версии, которое заканчивается образом коров в девятой строфе. Слово «жилы» может иметь двоякое значение — это и кровеносные сосуды, по которым кровь движется к сердцу («кровь стынет в жилах»), и сухожилия (пучки коллагеновых волокон, соединяющие мышцы и кости). Слово «жилы» звучит более резко, «брутально» (кровь и сила), сам по себе звук «ж» является звуковым акцентом (примечательно, что «жилы» в этой строфе соседствуют с «божеством» — творчество невозможно вне проживания на уровне телесности). «И ан вхожу я с божеством в общенье,/Как врач, болезням сердца по любым» — общенье с божеством (вдохновение) понимается как искусство врачевания, избавления от боли (хотя бы на какое-то время⁵, где словосочетание «болезни сердца» сохраняет свое исходное терминологическое значение из области медицины, в то время как в ЗУ-2 телесные коннотации уступают место поэтической фразеологии: «И я вхожу в высокое общенье/С небесной жизнью, легкою, как дым».

⁵ Упоминание «врача» как лирического субъекта в состоянии вдохновения есть в стихотворении «Человекоубийство» (1925 г.), где он не только избавляется от мучений одержимости/наваждения «иными мирами», но и сам является мучителем, так как творчество в авангардной парадигме всегда связано с агрессией: «Выпрыгивают ноги в добрый час./Выскальзывают раки и клешнёю/Хватают за нос палача врача,/Рвут волосы гребённой жестяною» (Поплавский 2009: 50) (подробнее см. статью: Е. Тырышкиной (Тырышкина 2020: 117–135).

Пятая строфа в ЗУ-1 начинается с утвердительной частицы «да», которая акцентирует все нарастающее напряжение, усиление горячего состояния одержимости «иным». Небесное и земное (верх и низ) здесь жестко не разделены. И хотя взгляд поэта обращен вверх, общенье с божеством не возносит поэта над миром. Эта же строфа в ЗУ-2 начинается противительным союзом «но» («Но мир в жару...»), происходит противопоставление жизни земной и небесной, «легкой, как дым». Есть жизнь небесная, легкая, воздушная, и есть мир «весеннего нетерпения», поэт принадлежит обеим, но попадает под власть стихии музыки, где возвышенное и низменное еще слиты, как мы увидим в финале. В редакции 1938 г. состояние «общенья с божеством» сменяется темой пробуждения, падения с небесных высот.

Мир представлен и как убийца, пронзающий сердце лирического героя, и в то же время, как двойник героя, гигантское тело, находящееся в горячке. Именно эта метафора болезни, сохранённая Татищевым, порождает лирический сюжет в обоих текстах, сюжет творчества, связанный с телесными мучениями, в обеих версиях это состояние мира и героя подчёркивается темами ада, безумия, хаоса.

Трагичность ситуации в ЗУ-1 маркируется еще и на ритмическом уровне из-за паузы, образованной цезурой между второй и третьей стопой (точка с запятой), и возможной паузы после имеющего смысловое ударение союза «да», создающего спондей с паузой между слогами. После второй цезуры ритм обретает маршевую интонацию, следуют три идеальные стопы ямба (_ // _U_ // U_ /U_ /U_ /U), тогда как в «ЗУ-2», цезуры не сохранены и ритм имеет чёткое и стремительное звучание чистого стиха пятистопного ямба (U_ /U_ /U_ /U_ /U_ /U).

Строка «Мы сели только что в трамвай без направленья, /И вот уже конец, застава, ад» сохранена в ЗУ-2 в неизменном виде и очевидным образом отсылает к уже упомянутому «Заблудившемуся трамваю» Гумилева, у которого в жанре «видения» / модернизированной баллады живописуется проживание лирического героя в разных странах и временах, а у Поплавского путешествие к «себе-иному» — это состояние творческого перехода «за грань». Проводником в «иной мир» является трамвай, но если у Гумилева путешествие связано с пересечением границ времени и пространства, то у Поплавского путешествие очень короткое — от быта к инобытию, которое манит и пугает.

«Шипит отравной флоры наважденье, / Зелёна пена бьет из горлышек стволов» — в ЗУ-1 появление весной листвы видится не торжеством природы, ее расцветом, а алкогольным опьянением, связанным с отравляющим сознание героя мотивом ухода в себя, где творчество является мучительным, а мир видится чудовищем. У Поплавского пребывание в состоянии, находящемся на грани между сновидением, жизнью и смертью, связано с погружением в бессознательное, в котором возможны различные галлюциногенные образы, весь мир предстает многоголовым «зелёным змием».

В этой строфе в редакции Татищева акценты переставлены кардинально, он убирает мотив смерти и яда, весна вписана в традиционный поэтический контекст как пора эротического томления, «рот алкоголика» заменяется «устаами нагих цветов», Танатос полностью замещается Эросом, смертельное опьянение заменено экстазом, «весенним нетерпением», традиционным поэтизмом.

Седьмая строфа «И каждый камень шевелится глухо...» во второй редакции оставлена без изменений. Мир представлен как слушатель поэта, заставляющий его выжать из себя все жизненные соки и расточиться в творческом акте: «И каждый лист полураскрыт, как ухо, / Чтоб взять последний наш словесный пыл».

Финальные строфы в ЗУ-1 и ЗУ-2 требуют особого внимания, так как они совершенно различны, но и в том, и в другом случае акцентируется тема искусства, центральная для обеих редакций. В ЗУ-1 на первый план выходит сам процесс вдохновения / поэтического творчества как процесс тяжелой, сложной переработки жизненного материала, его «возгонки» в текст, сам процесс письма: «День каждый через нас ползёт, как строчка, / С таким трудом; а нет стихам конца». В данном случае тема «убивающего» творчества подчёркивается символикой финальной строфы, метафора времени прочитывается как «оружейная», «стрелка» часов фигурирует в одном ряду с образами холодного оружия: «Течёт от стрелки, со стрелы, меча». Последняя строфа первой редакции актуализирует мотив смерти («бойни»), причем, ветхозаветный сюжет о тощих коровах (толкование снов Фараону) получает особое воплощение в этой редакции: «и вот, вышли из реки семь коров, хороших видом и тучных плотью, и паслись в тростнике; но вот, после них вышли из реки семь коров других, худых видом и тощих плотью, и стали подле тех коров, на берегу реки; и съели коровы худые видом и тощие плотью семь коров хороших видом и тучных. И проснулся фараон» (Быт. 41: 1–36). Поэзия поглощает все силы своего создателя, подобно чудовищному животному, поглощает, «съедает» его. Но «бойня» предназначена и для «весенних дней» / «мокрых семи коров», письмо, поэтическое творчество — это уничтожение жизненной реальности в ее животном воплощении. Здесь нужно учесть связь со стихотворением Поплавского «Музыкант нипанимал» (1925), где есть строка «О муза зыка! музыки корова!». Поэт использует прием анаграммы, музыка «прорастает» из некой бестиальной стихии, утробное мычание — материал для переработки в звуки «иных миров»⁶.

Мотив воды опять возникает в финале как маркер творчества, стихии превращений, кровь в этом контексте названа «хрустальной», переход в пространство искусства означает образование хрупкой «прозрачной»

⁶ Подробнее см. статью Е. В. Тырышкиной и Г. М. Маматова (Тырышкина, Маматов 2018: 47). Возможно, играют свою роль и зрительные ассоциации с картиной К. Малевича *Корова и скрипка* (1911–1913). Написание заглавия стихотворения авторское <Поплавский>.

пограничной формы⁷ в результате «возгонки» посюстороннего в потустороннее. Стекло и хрусталь в поэзии Поплавского символизируют аполлоническую форму искусства, например, когда поэт пишет о музыке Иоганна Себастьяна Баха, то употребляет метафору «стеклянные лестницы» (Поплавский 2009: 45).

Если в ЗУ-1 акт письма/творчества показан как преодоление, столкновение, битва-бойня в процессе преобразования себя и мира, то в ЗУ-2 возникает тема не письма, а музыки, причем, музыка — «большая», и возникает она в момент наивысшей температурной точки — кипения (мотив воды сохраняется как маркер творчества и здесь, но трансформируется). Подчинение музыке — это растворение в дионисийской стихии, окончательная потеря субъектности: «И мы уже, у музыки во власти, / У грязного фонтана просим пить». Здесь момент экстаза связан с музыкой, которая еще хранит следы земного (болезни, грязи), это безумие, которое еще не перегорело, не обрело аполлонической формы. Для Поплавского творчество — это слияние «двух голосов, земного с небесным», только в этом случае возможно «преображение» (Поплавский 2009: 494).

Нужно заметить, что взаимосвязь воды/музыки/танца/кипения наблюдается и в других стихотворениях поэта: «И только те, что дети Марафона, / Как я, махая в воздухе пятой, / Старались выплыть из воды симфоний, / Покинуть музыкальный кипятилок...» («Морской змей» (Поплавский 2009: 99)); «Это было в тот вечер, в тот вечер... / Дома закипали, как чайники. / Из окон рвалось клекотанье любви. / И «любовь не картошка», / И «твои обнаженные плечи» / Кружились в паническом вальсе, / Летали и пели как львы. / <...> И в пении ночи, и в рёве утра, / В глухом клекотании вечера в парке, / Вставали умершие годы с одра / Одр несли, как почтовые марки. / Качалась, как море асфальта река, / Взлетали и падали лодки моторов, / <...> И полными счастья, хотя без науки, / Бил крыльями воздух в молочном окне / Туда, где, простерши бессмертные руки, / Кружилась весна, как танцор на огне» («Весна в аду» (Поплавский 2009: 92–93)).

Коротко охарактеризуем ритмические особенности двух редакций. В первой версии миниатюра написана пятистопным ямбом с четырьмя стихами шестистопного ямба (вторая строфа, третий стих; пятая строфа, третий стих; шестая строфа, второй стих; восьмая строфа, четвертый стих).

И тихо волосы встают, и борода — U / U / UU / U // UU / U_ («ЗУ-1»)

И медленно, как долгие года — U / UU / U_ / UU / U_ («ЗУ-2»)

Зелёна пена бьёт из горлышек стволов — U / U / U_ / U_ / UU / U_ («ЗУ-1»)

И пена бьёт из горлышка стволов — U / U / U_ / UU / U_ («ЗУ-2»)

Мы сели только что в трамвай без направленья —

U / U / UU / U_ / UU / U_ / U («ЗУ-1», «ЗУ-2»)

⁷ В стихотворении «Человекоубийство» кровь «прозрачная», опять же — в контексте творческого акта сочинения музыки как акта битвы/агрессии: «Удар по перламутровым зубам, / Прозрачной крови хлест в лицо навывает» (Поплавский 2009: 132).

В «ЗУ-2» сохранен ритмический рисунок шестистопного ямба в пятой строфе; в этой редакции шестистопный яmb появляется еще и в шестой (первый и третий стихи), которая ритмически выделяется за счет пауз и чередования дактилической и мужской рифмы, тем самым маркируется напряженное ожидание перемен.

Шипит отравной флоры наважденье — U_/U_/U_/UU/U_/U («ЗУ-1»)

Шипит апрельской флоры наважденье — U_/U_/U_/UU/U_/UU («ЗУ-2»)

И алкоголик мир открыл с рожденья — UU/U_/U_/U_/U («ЗУ-1»)

Весь мир раскрыт в весеннем нетерпении — U_/U_/U_/UU/U_/UU («ЗУ-2»)

В первой редакции возникает образ лирического героя, теряющего идентичность в состоянии творческого томления, что подчеркнуто анжамбеманом в третьем и четвертом стихах второй строфы, а во второй редакции актуализирована тема времени: «И медленно, как долгие года, / Проходят дни, солдаты синей власти», ритм подчеркивает маршеобразное движение навстречу уничтожению / смерти. Татишев как редактор стремится к упорядочению ритма, его более ровному звучанию, в частности, в стихе «Зелёна пена бьёт из горлышек стволов» исключение слова «зелёна» нивелирует ассоциацию с «зеленым змием», а также убирает фоническое сопряжение слов «зелёна» и «бьёт» по ассонансу на «о» и аллитерацию на «л»: «зелёна», «горлышек», «стволов». В восьмой строфе ЗУ-1 ритм оказывается особенно порывистым, рваным, что связано с эмоциональной чрезмерностью, вздыбленностью чувств через край, поэтому первый и финальный, позиционно сильные стихи в этой строфе написаны разными размерами (пятистопным и шестистопным ямбом). Это напряжение подчеркивается благодаря спондею в первом стихе: «День каждый через нас ползёт как строчка» (_ /UU/U_/U_/U_/U). Прерывистость-затрудненность процесса письма маркируется также и анжамбеманом (первый и второй стих этой строфы).

Ещё большую значимость в ритмической структуре стихотворения приобретают свободные цезуры. В «ЗУ-1» словоразделы внезапны и не имеют константного положения в стихе, как это характерно для цезур в твёрдых стиховых формах.

Смотри: мы гибель видели во сне,
Всего вчера, и вот уж днесь пропали.

U_//U_/U_/UU/U_
U_/U_//U_/U_/U_/U_

На снег асфальта, твердый, как вода,
Садится день, невыразимо счастлив.

U_/U_/U_//_/UU/U_
U_/U_//UU/U_/U_/U_

И тихо волосы встают, и борода
У нас с тобой и у других отчасти.

U_/U_/UU/U_//UU/U_
U_/U_//UU/U_/U_/U_

Как астроном; я истекаю, болен.

UU/U_//UU/U_/U_/U_

Смотри, сияет кровообращенье...

U_//U_/UU/UU/U_/U_

Как врач, болезням сердца полюбим.

U_//U_/U_/UU/U_

Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений.	_//_/_U_//U_/_U_/_U_/_
Глянь, все часы болезненно спешат.	_//U/U_/_U_/_UU/U_
На мостовой, как головы толпы,	UU/U_//U_/_UU/U_
Но всё ж пред бойней, где хрустальна кровь	U_/_U_/_U//U/U_/_U_

В редакции 1927 г. цезура может стоять и после первой стопы («Смотри: мы гибель видели во сне», «Смотри, сияет кровообращенье», «Как врач, болезням сердца по любимым»), после второй («Всего вчера, и вот уж днесь пропали»), «У нас с тобой и у других отчасти», «Как астроном; я истекаю, болен», «Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений», «На мостовой, как головы толпы»), после четвёртой («И тихо волосы встают, и борода»). Нужно отметить цезуры, разрывающие стопу на две смысловые части, причём, в некоторых стихах («Да, мир в жаре; учащен пульс мгновений» и «Глянь, все часы болезненно спешат») словораздел создаёт, по сути, спондеическую и хореическую стопу, что ещё сильнее нарушает «правильное» звучание ямба и замедляет звукоизвлечение.

В редакции 1938 г. расстановка цезур, по большей мере, сохранена. Так ритмически нетронутыми оказались стихи: «Смотри, мы гибель видели во сне/Всего вчера, и вот она над нами», «На лед асфальта, твердый навсегда,/Ложится день, невыразимо счастлив», несмотря на замену слов, цезура сохраняется и в стихе «Проходят дни, солдаты синей власти», «Смотри, сияет кровообращенье», «На мостовой, как головы толпы».

В некоторых стихах в ЗУ-2 место цезуры меняется, как в стихе «И медленно, как долгие года» (U_/_UU//U_/_UU/U_), где цезура стоит между второй и третьей стопами, тогда как в первой версии она стояла между четвёртой и пятой. В остальных случаях в «ЗУ-2» цезуры поставлены уже согласно воле редактора. В одних случаях в стихе стоит лишь одна цезура, причём, с явным эмоциональным акцентом как в стихе: «А я лежал, водою полон сна» (U_/_U_//U_/_U_/_U_), где словораздел между второй и третьей стопой маркирует ощущение усталости, дрёмы, или в появившихся во второй редакции стихах «С небесной жизнью, легкою, как дым» (U_/_U_/_U//_/_UU/U_), «Темнеет день, весна кипит в закате» (U_/_U_//U_/_U_/_U_/_U), «Восходит ночь, зеленый ужас счастья/Разлит во всем, и лунный ад кипит» (U_/_U_//U_/_U_/_U_/_U//_/_U_/_U_/_U_/_), где цезуры стоят также между второй и третьей стопами, что говорит об упорядочивании постановки цезуры и большей ровности ритма.

В стихе «Как холодный труп, — раздавлен я, я болен» наблюдаются две цезуры (U_/_U_//U_/_U_//_/_/U), где также образуется спондей после второй цезуры между четвёртой и пятой стопой. Столь сильное замедление речи связано со стихом по смыслу, обозначая речь постепенно утихающую, медленный уход героя в состояние сна, галлюцинаций, болезни, творческого бреда.

Итак, анализ двух редакций стихотворения *Зелёный ужас* позволяет сделать следующие выводы. И в том, и в другом текстах творческое томление является для лирического субъекта не столько радостным призванием, сколько мукой, мир видится чудовищным, а граница между внешним и внутренним проницаема. В обеих редакциях сохраняется в целом авангардная модель мира, при том, что мотив дионисийства отсылает к символизму (прежде всего, к творчеству Александра Блока).

Однако первоначальная версия стихотворения 1927 г. выглядит более «резко футуристической», форма его намеренно акцентирована как «неправильная», довольно много смещений в ритмическом отношении, мучительное томление/ожидание творческого состояния показано как «алкогольная» аддикция/наваждение, которое в финале приводит к столкновению/битве с миром, в результате чего только и возможно создание иной реальности, реальности литературы, требующей невероятного напряжения всех сил. Так же, как и русские футуристы, Поплавский видит задачу художника в том, чтобы «создать ситуацию такого напряжения, чтобы вещи и слова отрешались от закрепленной за ними формы... Чтобы вынуть жизнь к перевоплощению, новое искусство должно было вывести ее ... к границе существования...» (Казарина 2004: 15).

Стремление творца к самовыражению, жаждущего воплощения переживания субъективного «инобытия» и мира в момент «энергичного становления» (термин Р. Дуганова (Дуганов 1990: 128)) приводило к неизменному конфликту с готовым языком, языком застывших форм и понятий, которые требовалось разрушить, отсюда типичные мотивы деструкции и агрессии (Смирнов 1994: 182). На первый план в финале ЗУ-1 выходит состояние мучительной работы перевода в знак стихии «невыразимого». В данном случае понимание специфики творческого процесса Поплавским восходит к декларации Алексея Крученых и Велимира Хлебникова «Слово как таковое», где творчество описывается либо как экстатический ритм, подчиняющий себе язык («чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек...»), либо акцентируются усилия при создании текста, где эксплицируются моменты тяжелой инструментальной работы, преодоления «сопротивления» языка, и произведение хранит эти следы «борьбы», создавая зеркальную ситуацию затрудненной дешифровки для читателя («чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...») (*Русский футуризм* 2000: 46), таким образом, на первый план выходит энергия звучащего слова и пишущей руки.

Наиболее важным отличием в смысловом плане оказывается переход от литературоцентричности первой редакции к музыкалцентричности второй, где поэт отдается во власть музыки как дионийской вакханалии, поглощающей героя. Изменения, обнаруживающиеся в версии Татищева, стилистически «улучшают» версию Поплавского, ритм становится более плавным, появляются поэтизмы, которых не было в первоначальной редак-

ции, и сам текст композиционно выстроен логически более гармонично, он закольцован за счет повторов в первой и в последней строках («зелёных листьев снег»/«зелёный ужас счастья»), в финале акценты расставлены по принципу *crescendo*, высшая точка напряжения, ожидания вдохновения, показана как «кипение весны»/«лунного ада» (время весны и ночи как творчества и буйства природы — типичная культурная универсалия), дионисийская стихия захватывает героя, подчиняя его себе. Если в ЗУ-1 творчество в своей финальной стадии — это агрессия и тяжкий труд, то в ЗУ-2 лирический герой побежден, покорен стихией, растворяясь в ней, принося себя в жертву.

В ЗУ-2 финал живописует не попытку перевести «невыразимое» в знак, а состояние ужаса и восторга потери субъектности в потоке «музыки мира». Мотив воды как маркер творчества значим как для первого варианта текста, так и для второго, однако, в первом варианте он в большей степени связан и с опьянением/вдохновением, и с возможностью трансформации водной субстанции, способностью приобретать различные формы (как предел — обрести форму в слове). В поздней редакции вода не столько превращается в яд или в вино, сколько размывает, топит все кругом, смешивая поту- и посюстороннее.

Понятие <зелёного> «ужаса» напрямую отсылает к концепции творчества Поплавского. Н. С. Милькович полагает, что «...стихотворение «Зелёный ужас» Поплавского перекликается с теми же мотивами из мистического стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай», о чем свидетельствует и само название стихотворения Бориса Юлиановича, обыгрывающее вывеску «Зеленная» из стихотворения Гумилева: «Вывеска... кровью налитые буквы/Гласят: “Зеленная”, — знаю, тут/Вместо капусты и вместо брюквы/Мертвые головы продают»» (Милькович, 2022: 183).

Эта аллюзия рассматривается Н. С. Мильковичем в связи с событиями русской революции и эмиграцией Поплавского, но нам представляется, что в данном случае историческая катастрофа идентична стихии природы (определение «зелёный» у Поплавского указывает на весну/лето, конкретное время года, маркирующее границу между бурным расцветом и стремлением к гибели) — это знамение мирового сдвига, который откликается в душе поэта кризисным переживанием пограничья, мистическим постижением смены ритма. Можно провести аналогии с картиной Льва (Леона) Бакста «Террор Antiquus» (1908) и статьей о ней Вячеслава Иванова (1909), но связь здесь скорее общетипологическая — человек перед лицом катастроф и всеильного рока: «Ибо перед нами не пейзаж человеческих мер и человеческих восприятия, но икона родовых мук Матери-Геи, и не столько останавливают наше внимание города и гибель людей, сколько божественная борьба стихий и их столь различествующий облик: мир влажного элемента, мир воздуха и мир камня, геологический мир разнообразных пород и пластов <...> *Terror Antiquus* — так назвал художник свою картину. Под древним ужасом разумел он ужас судьбы. *Terror antiquus* — *terror fati*.

Он хотел показать, что не только все человеческое, но и все чтимое божественным было воспринимается древними как относительное и преходящее; безусловна была одна Судьба (Εἰσαρτένη), или мировая необходимость (Ἀνάγκη), неизбежная «Адрастея», безликий лик и полый звук неисповедимого Рока» (Иванов 1994: 327–328, 330).

У Поплавского в дневнике 1929 г. (раздел «Христос и страх») «ужас судьбы» рассматривается в христианском ключе: «Что есть древний ужас. — 1. Чувство пассивное непознаваемости воли Божией <...> 5. Необъяснимое наследие Рока. 6. Предопределение к смерти <...> 8. Предопределение к конечной гибели» (Поплавский 2009: 291). Эти же размышления о предопределении к конечной гибели получают свою трактовку в концептуальных рассуждениях Поплавского о «духе музыки», центральным положением его философии и эстетики: «Что есть этот дух музыки для нас: некое чистое поступательное движение силы изнутри, развивающей все. Силы чистого становления всего, силы чистого времени, понимаемого не извне, как счет и мера движения, а изнутри, как чистый напор развития. <...> Мы понимаем согласие с духом музыки ранее всего как принятие собственной смерти.

Потому что если жизнь есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней, некая маленькая музыкальная фраза, о которой так много говорил Пруст, для которой существуют только две альтернативы: согласиться с симфонией, то есть согласиться вовремя временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию, или же не соглашаться с необходимостью замолкнуть, хотеть вечно продолжаться, вечно, усиливаясь, звучать, никогда не замолкать, никогда не умирать. То есть или сила самосохранения берет в ней верх и она тоскует, и ужасается, и проклинает, ибо она все равно будет побеждена и убита старшей музыкой, или же сила не самосохранения и она тоскует, и ужасается, и проклинает, ибо она все равно будет побеждена и убита старшей музыкой, или же сила не самосохранения, а саморасточения, самораздарения побеждает в ней, и она соглашается прекрасно воззвать, возгореться, отпеть, отшуметь и затихнуть, погаснуть и исчезнуть за углом, как праздничная процессия с оркестром и флагами, проходящая через мост.

Но это согласие всегда актуально и героично, оно всегда некий тишайший мистический подвиг против первичного животного голоса в душе ненавидящего и боящегося богов» (Поплавский 2009: 25–27). Именно во второй редакции эта героическая интенция проявлена во всей мощи, финал стихотворения посвящен кульминационному моменту — самозабвенно отдаться гибели во имя мировой симфонии («ужас счастья»). Очевиден переход к символизму, где категория музыки занимает центральное место, однако, творец у Поплавского не мыслит себя теургом и не верит в силу слова, магическим способом воздействующим на действительность, просветляющим мир. Ради того, чтобы звучала мировая симфония нужно «от-

звучать» — умереть: «Важно достигнуть смысла и сгореть, отсыять в нем. Да и нельзя долго созерцать Божество, не умирая, но все же созерцать Божество достойнее, чем жить» (Поплавский 2009: 31).

Как отмечают комментаторы наследия Поплавского: «Текст, напечатанный в посмертном сборнике стихов, сильно отличается от первоначального варианта из ДНН-27. Поскольку мы не располагаем типографским оттиском издания 1938 г., трудно решить, является ли второй текст результатом переработки самого автора или же Дина и Николай Татищевы заменили последние строфы другими, взяв их из многочисленных набросков и черновики поэта» (Поплавский 2009: 477). Но в любом случае изменения, которые наблюдаются в более поздней редакции, демонстрируют именно тот сдвиг от авангарда к символизму (в его субъективном, авторском варианте⁸), о котором писал Д. Токарев по поводу более позднего творчества поэта. И здесь можно лишь выдвинуть предположение о том, что если вариант 1938 г. не был результатом правки самого Поплавского, то его друг и редактор выбрал из имеющихся черновики именно те фрагменты, которые укладывались в логику творческого развития поэта конца 1920-х — начала 1930-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

- Башляр Гастон. *Вода и грёзы. Опыт о воображении матери*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
- Болтовский Евгений. «К календарной мифологии Бориса Поплавского». *Вестник Костромского государственного университета* 3 (2012): 93–95.
- Васильева Мария. «Между небом и землёй. Об одном рождественском стихотворении Бориса Поплавского». *Известия Уральского Федерального Университета* 2 (2014): 154–164.
- Волошин Максимилиан. *Собрание сочинений*. В 13 т. Москва: Азбуковник, 2003.
- Гальцова Елена. *Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2019.
- Гольдт Райнер. «Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского». *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского Симпозиума*. Москва: Издательство «Мик», 2002: 111–122.
- Гумилёв Николай. *Собрание сочинений*. В 10 т. Москва: Воскресение, 2001.
- Деринг-Смирнова Ирина. Смирнов Игорь. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных Систем. *Russian Literature* 8 (1980): 401–468.
- Дуганов Рудольф. *Велимир Хлебников. Природа творчества*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Иванов Вячеслав. *Дионис и продионисийство*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994.
- Казарина Татьяна. *Три эпохи русского литературного авангарда*. Самара: Издательство Самарского Государственного Университета, 2004.
- Кочеткова Ольга. «Миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» (об одном сравнении в стихотворении Бориса Поплавского «Дождь»)). *Ломоносов-2009. Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов»*. Москва: МАКС Пресс, 2009: 533–535.

⁸ Проблема рассмотрения специфики символизма в творчестве Поплавского выходит за рамки данной статьи.

- Менегальдо Елена. *Поэтическая вселенная Бориса Поплавского*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
- Милькович Никола. *Три разговора о Поплавском*. Белград: Издательство Белградского университета, 2022.
- Осипова Наталья. «“Чёрная Мадонна” Б. Поплавского: опыт интерпретации поэтического текста». *Вестник Вятского государственного университета* 4 (2015): 101–107.
- Поплавский Борис. *Откровения Бориса Поплавского: Дневники. Стихи. Статьи по поводу* [Цит. по электронному источнику: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml <21/08-2021>].
- Поплавский Борис. *Собрание сочинений*. В 3 т. Москва: Книжница, русский путь, согласие, 2009.
- Проклятые поэты*. Москва: Эксмо, 2014.
- Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2000.
- Смирнов Игорь. *Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва: Новое литературное обозрение, 1994.
- Токарев Дмитрий. *«Между Индией и Гегелем»: творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Тырышкина Елена, Маматов Глеб. «“Музыкант нипанимал” Бориса Поплавского: между символизмом и Сюрреализмом». *Филология и человек* 2 (2018): 41–53.
- Тырышкина Елена. «Сюжет творчества в лирике Бориса Поплавского». *Феномен русской эмиграции*. Седльце: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2020: 117–135.
- Успенский Борис. *Избранные труды*. В 2 т. Москва: Языки русской культуры, 1994.
- Чагин Александр. *Пути и лица. О русской литературе XX века*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2008.
- 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): 88–108.

REFERENCES

- Bashlyar Gaston. *Voda i gryozy. Opyt o voobrazhenii materii*. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 1998.
- Boltovskij Evgenij. «K kalendarnoj mifologii Borisa Poplavskogo». *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* 3 (2012): 93–95.
- Chagin Aleksandr. *Puti i lica. O russkoj literature XX veka*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2008.
- Dering-Smirnova Irina, Smirnov Igor'. «Istoricheskij avangard» s tochki zreniya evolyucii hudozhestvennyh System», *Russian Literature* 8 (1980): 401–468.
- Duganov Rudol'f, Velimir Hlebnikov. *Priroda tvorcestva*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Gal'cova Elena. *Tvorcestvo Andre Bretona kak enciklopediya syurrealizma*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2019.
- Gol'dt Rajner. «Ekfrasis kak literaturnyj avtokommentarij u Leonida Andreeva i Borisa Poplavskogo». *Ekfrasis v russkoj literature. Trudy Lozanskogo Simpoziuma*. Moskva: Izdatel'stvo “Mik”, 2002: 111–122.
- Gumilyov Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 10 t. Moskva: Voskresenie, 2001.
- Ivanov Vyacheslav. *Dionis i pradionisijstvo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 1994.
- Kazarina Tat'jana. *Tri epohi russkogo literaturnogo avangarda*. Samara: Izdatel'stvo Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2004.
- Kochetkova Ol'ga. «Mif ob Orfee v tvorcestve poetov «parizhskoj noty» (ob odnom sravnenii v stihotvorenii Borisa Poplavskogo «Dozhd'»)». *Lomonosov-2009. Materialy XVI Mezhdunarodnoj konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchyonyh «Lomonosov»*. Moskva: MAKSS Press, 2009: 533–535.

- Menegal'do Elena. *Poeticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2007.
- Mil'kovich Nikola. *Tri razgovora o Poplavskom*. Belgrad: Izdatel'stvo Belgradskogo Univerziteta, 2022.
- Osipova Natal'ya. «"Chyornaya Madonna" B. Poplavskogo: opyt interpretacii poeticheskogo teksta». *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* 4 (2015): 101–107.
- Poplavskij Boris. *Otkroveniya Borisa Poplavskogo: Dnevnik. Stih. Stat'i po povodu* [Cit. po elektronnomu istochniku: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_1935_otkrovenia.shtml <21/08-2021>].
- Poplavskij Boris. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. Moskva: Knizhica, russkij put', soglasie, 2009.
- Proklyatye poety*. Moskva: Eksmo, 2014.
- Russkij futurizm: Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2000.
- Smirnov Igor'. *Psihodiachronologika: Psihoistoriya ruskoj literatury ot romantizma do nashih dnei*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1994.
- Tokarev Dmitrij. «*Mezhdru Indij i Gegelem*»: *tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoj perspektive*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Tyryshkina Elena. Mamatov Gleb. «"Muzykant nipanimal" Borisa Poplavskogo: mezhdru simbolizmom i Syurrealizmom». *Filologiya i chelovek* 2 (2018): 41–53.
- Tyryshkina Elena. «Syuzhet tvorchestva v lirike Borisa Poplavskogo». *Fenomen ruskoj emigracii*. Sedl'ce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2020: 117–135.
- Uspenskij Boris. *Izbrannye trudy*. V 2 t. Moskva: Yazyki ruskoj kul'tury, 1994.
- Vasil'eva Mariya. «Mezhdru nebom i zemlyoj. Ob odnom rozhdstvenskom stihotvorenii Borisa Poplavskogo». *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta* 2 (2014): 154–164.
- Voloshin Maksimilian. *Sobranie sochinenij*. V 13 t. Moskva: Azbukovnik, 2003.

Јелена Тиришкина, Глеб Маматов

„ЗЕЛЕНИ УЖАС“ БОРИСА ПОПЛАВСКОГ: ДВЕ РЕДАКЦИЈЕ (1927, 1938)

Резиме

У раду се тумаче две верзије песме Бориса Поплавског „Зелени ужас“, датиране 1927. и 1938. годином. Текст песама је суштински измењен у потоњој редакцији. Анализирају се лирски сиже, метафоре и ритам, показују се основна структурна и смисаона померања, а такође се истиче логика промена у полазном тексту. Ауторска редакција није била објављена за живота и позната је као део песничке збирке *Дирижабл незнано̄ усмерења* (1927) (према типографској коректури с ауторском исправком у необјављеној књизи). Песму је штампао Николај Татишчев 1938. године након смрти Поплавског и објавио у збирци *У вошћаном венцу*. Проучавање две редакције „Зеленог ужаса“ доводи до следећег закључка: ако се у раној верзији текста стваралаштво доживљава као агресија и тежак рад, у каснијој верзији лирског јунака покурава дионизијска стихија. Најважнија разлика између две редакције јесте прелаз од књижевноцентричности у првој верзији ка музикоцентричности у другој редакцији, што је повезано с поимањем музике као дионизијске уметности. Промене које се уочавају у каснијој верзији показују прелазак од авангарде ка симболизму. Може се претпоставити да ако верзију из 1938. године није исправљао сам Борис Поплавски, његов уредник Татишчев је од постојећих бележака одабрао оне делове који одговарају логици стваралачког развоја песника крајем 1920-х и почетком 1930-х година.

Кључне речи: лирика Б. Поплавског, авангарда, надреализам, симболизам, песма „Зелени ужас“ (редакције 1927. и 1938. године).