

УДК 821.161.1.09”20”

DOI: 10.18384/2310-7278-2016-2-111-121

ИДЕЯ «СИНТЕЗА ИСКУССТВ» В. БРЮСОВА В ПОЭЗИИ Б. ПОПЛАВСКОГО

Фетисова Е.Э.

*Институт научной информации по общественным наукам РАН
117997, Москва, Нахимовский просп., 51/21, Российская Федерация*

Аннотация. В статье рассматривается важнейшая проблема судьбы и творчества поэта «парижской ноты» Бориса Поплавского – традиционная для русской литературы коллизия «внешнего» и «внутреннего» пространства, составившая метафизическое основание бытия. Невозможность преодоления чётко обозначившихся бинарных оппозиций «внешнего» и «внутреннего» миров стала свидетельством трагического мировосприятия поэта и явилась причиной экзистенциального одиночества, переживаемого его лирическим «я». Идея «синтеза искусств» В. Брюсова трансформировалась в синтез литературных направлений, обусловивших оригинальность поэзии Б. Поплавского.

Ключевые слова: Борис Поплавский, «парижская нота», Серебряный век, русская литературная традиция, лирический герой, внутреннее и внешнее пространство.

THE IDEA OF ART SYNTHESIS BY V. BRYUSOV IN B. POPLAVSKY'S POETRY

E. Fetisova

*Institute of scientific information for social sciences of Russian Academy of Sciences
51/21 Nakhimovsky av., Moscow, Russian Federation, 117997*

Abstract. The article discusses the chief problem of the life and literary heritage of Boris Poplavsky, a young poet of Russian Abroad, and traditional for Russian literature conflict between external and internal space, which formed metaphysical foundation of existence. The poet understands that it is impossible to overcome the original binary oppositions of the outer / inner world hence his lyrical hero experiences reality in its tragedy and suffers from his existential solitude. The idea of art synthesis by V. Bryusov transformed into synthesis of literary trends which caused the originality of B. Poplavsky's poetry.

Keywords: Boris Poplavsky, “Parisian note”, Silver Age, Russian literary tradition, lyrical hero, external and internal space.

Едва ли возможно, рассматривая литературу конкретного периода, с точностью очертить границы школ, течений и направлений, безоговорочно доказав, где кончается символизм и начинается акмеизм и т. п. О более мелких объединениях с ещё менее разработанными программами и говорить не приходится. Однако это не означает, что все устоявшиеся термины не имеют никакого смысла.

Определённые принципы существовали, равно как и тенденции, устремления к ним тех или иных поэтов.

Ни одно литературное направление не существует изолированно от других, а только в культурном диалоге, «притяжении-отталкивании», взаимном обогащении своих структурообразующих элементов. Наглядным примером этому служит брюсовский поэтический «синтез», носивший, скорее, не культурологический, а собственно эстетический характер. Брюсов мечтал о создании «синтетической» художественной системы, прообраз которой ему представлялся в поэзии Данте («синтез прошлого») и Верхарна («синтез будущего»), особенно ему самому близкого. Литературоведы, стремясь выделить Брюсова, как и Блока, из общего ряда поэтов-символистов, с полным основанием подчёркивают значимость их творческой индивидуальности, самобытность их индивидуального развития в русской поэзии XX века. Однако такой подход не должен снимать вопроса о типологических связях их творчества с тем или иным течением символизма, под знаком которого оно складывалось и развивалось.

Б. В. Михайловский, детально исследуя особенности брюсовского наследия, утверждал когда-то мысль о «несимволичности» его стиля: «Брюсов часто прибегает к символу, но символизм не становится у него всеобъемлющим принципом стиля» [7, с. 489].

Сам Брюсов чётко разделял творчество Бальмонта, романтическую линию, а также соловьёвскую и блоковскую линии в русском символизме. Себя он рассматривал изолированно от этих линий. Неприемлемым считал мистицизм, новохристианство в

творчестве Вяч. Иванова и Д. Мережковского. И, тем не менее, были определённые художественные константы, которые сближали Брюсова с последними. «Всеобъемлющий принцип» его поэзии – это поворот от вызывающе декадентского периода 1990-х годов (ст. «Русские символисты») к поэтическому сборнику «Tertia Vigilia» («Третья стража»).

История в «Tertia Vigilia» – это художественный синтез в стихотворениях разных культур, идей, образов, а также прикосновение к «тайне» личности, к «замкнутому» духовному миру. Лирический герой В. Брюсова – своего рода проекция его собственного «Я» в глубь времён, прапамять человечества, самопознание личности, а с другой стороны – как бы отражение истории в поэтическом кредо авторской личности. По чёткому замечанию Т. Родной, происходит именно «присвоение мира и мировой истории» [11, с. 285]. Другими словами, Брюсов мечтал запечатлеть в «образах» все исторические факты, представления о мире, сохранившиеся в «памяти» человеческой культуры. И именно Брюсов с его идеей «художественного синтеза», лучшим учеником которого был Л. Гумилёв, стал провозвестником синтеза литературных направлений XX века.

В. Брюсову, как и другим поэтам-символистам – Д. Мережковскому, Вяч. Иванову, И. Анненскому, – принадлежит заслуга в освоении новой формы художественного времени в русской поэзии XX века – синтезирования времён по принципу соединения противоположностей, когда в образах объединяются реально несоединимые исторические пласты – время давнопрошедшее и будущее, память

и воображение будущего, история и фантастический, символично-мифологический вымысел. Подобный принцип коренился в определённом понимании синтеза исторических эпох, в концепции единства культур, которую И. Анненский называл «аполлонизмом». Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотнесённым с историей и личной судьбой, становится *художественный образ культуры*, связывающий прозу жизни и ход исторического времени.

Художественный синтез Брюсова предопределяет и комплексное рассмотрение феномена акмеизма как своего рода синтеза акмеистической и символической поэзии. Акмеизм («русский Ренессанс») – один из основных нормативных стилей русской литературы XX века, но лишь в той степени, в какой признаёт норму «эталонном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но, тем не менее, органично переработав некоторые его принципы, акмеизм не являлся отчётливо маркированным стилем. Выдвинув своим основным постулатом борьбу «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» [4, с. 17], акмеизм во многом продолжил миссию символизма: представление о «двоемирии», о нераздельности двух планов бытия – феноменального и номинального, земного и небесного, которые трансформируются в поэтическом универсуме в дихотомию взаимоисключающих начал. Символизм и акмеизм также объединяло обращение к сфере подсознательного в творчестве, интеллектуальной интуиции

(О. Лосский). И в символизме, и в акмеизме осуществлялся синтез порою весьма отдалённых временных планов – в поэзии И. Анненского, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама время давнопрошедшее – плюсквамперфект – соединялось со временем будущим через «зеркальную» композицию, «подвалы памяти» («Поэма без героя» Ахматовой), дневниковые записи, заметки на полях мемуаров.

Время и память (память ненапряжённого прошлого) – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Акмеистическая парадигма предлагает новый синтез идентификации человеческой личности благодаря цементирующей идее «нового Адама», Данте Алигьери, ренессансной личности, одухотворяющего «плоть Мира», дающего предметам номинации, а также новое видение становящегося Бытия «русской Атлантиды» (России).

«Выразительный аскетизм» – основополагающий принцип «парижской ноты» – синоним «удельного веса» каждого слова у акмеистов. Подобные принципы зачастую приводили к возникновению в поэзии «парижской ноты», наряду с поэзией акмеизма и неоакмеизма, сюрреалистичных условных сюжетов, синхронно-реминисцентного хронотопа, временного параллелизма, при котором образ проецировался на совокупность других образов-прототипов из произведений различных эпох, сюжетно-сценических разновидностей пространства, мозаичного пространственно-временного континуума, прерванной композиции, образного синэстетизма.

Так, стихотворение «Возвращение в ад» (Лотреамону) Б. Поплавского

(1925) – **сюрреалистическая фантазмагория**, наглядно демонстрирующая воплощение синхронно-реминисцентного хронотопа, столь популярного в поэзии «ренессансного акмеизма» (акмеизма с элементами символизма) и олицетворяющего собой феномен экранного музыкального театра. Время и пространство стихотворения совмещает в себе множество литературных и художественных источников разных эпох: «Inferno» дантовской «Божественной комедии», «Фауст» Гёте, рассказы Э. По, кубистические полотна П. Пикассо («Пусть кубистические запоют гитары...» [9, с. 253]), «Вий» Н.В. Гоголя («Трещит стекло в безмолвии ночном / И Вий невольно опускает брови» [9, с. 254]), «Мастера и Маргариту» М. Булгакова – сцену «Бал у Сатаны» («А вот и вечер, приезжают гости / У всех мужчин под фалдами хвосты» [9, с. 253]), условный образ «бездомного дома», ставшего обиталищем нечистой силы, столь характерного для поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой («Весь ад в гостиной у меня, как дома» [9, с. 254]), античную мифологию (сюжет «Орфей и Эвридика» – центральный в поэзии О. Мандельштама и впоследствии И. Лисянской), реалии кабаре «Бродячая собака», авторский «миф о поэте» А. Ахматовой («ведьма с Лысой горы, киевского Брокена» и т. п.).

В начале стихотворения лирический герой (прообраз Данте Алигьери) и Вергилий, его учитель и наставник, вступают в адский город Дит – обитель грешников, горящих в заполненных огнём гробах («Челнок вошёл в крутые рвы, кругом / Объемлющие мрачный гребень вала; И стены мне казались чугуном. / Немалый круг мы сделали

сначала / И стали там, где кормчий мглистых вод: / «Сходите! – крикнул нам. – Мы у причала». / Я видел на воротах много сот / Дождём ниспавших с неба, стражу входа, / Твердивших: “Кто он, что сюда идёт, / Не мёртвый, в царство мёртвого народа?”» [5, с. 53–54]) – на это указывает местоимение «мы» («Мы пересекли город, площадь, мост, / И вот вдали стеклянный дом несчастья. / Её ловлю я за цветистый хвост / И говорю: давайте, друг, прощаться» [9, с. 253]), а также образ гроба с открытой крышкой («Со мной беседует продолговатый гроб / И виселица с ртом открытым трапа» [там же]) – в этих строфах содержится отсылка к известному диалогу Данте с еретиком графом Кавальканти («Как я сужу, пред вами разомкнуты / Сокрытые в грядущем времена, / А в настоящем взор ваш полон смуты» [5, с. 64]). Полисемантический образ змей-саламандр («Толкуются саламандры у печей» [9, с. 253]) восходит, по всей вероятности, к «яростным Эриниям» нижних кругов дантовского «Ада» («Где вдруг взвились, для бешеной защиты, / Три Фурии, кровавы и бледны / И гидрами зелёными обвиты; / Они как жёны были сложены; / Но, вместо кос, клубами змей пустыни / Свирепые виски оплетены. / И тот, кто ведал, каковы рабыни / Властительницы вечных слёз ночных, / Сказал: «Взгляни на яростных Эриний <...>» [5, с. 48]).

В строфе «Болезни странствуют из залы в залу...» содержится несомненная отсылка к Песни двадцать девятой «Ада» Данте, где казнятся «поддельщики денег, мыслей и слов»: «Кто на живот, кто на плечи другому / Упав, лежал, а кто ползком, в пыли, / По скорбному передвигался дому. / За ша-

гом шаг, мы молчаливо шли, / Склоняя
взор и слух к толпе болевших / Бес-
сильных приподняться от земли» [5,
с. 354]. «Светлейший князь» имеет под
собой множество прототипов («А вот
и алкоголь – светлейший князь»): граф
Бальзамо Калиостро, Владыка Мрака,
«сам изящнейший Сатана», Люцифер,
Фауст, неразлучный со своей Маргари-
той («Жена-душа, быть может, с ним
близка»), древнегреческий Орфей,
убитый Эриниями и воссоединив-
шийся со своей женой Эвридикой, и,
наконец, невидимый «спутник и уте-
шитель» поэтов – алкоголь. Множе-
ственность реминисцентных отсылок
порождает разветвлённую структуру
образа, семантически восходящего к
различным, порою взаимоисключа-
ющим, прототипам. Суггестивность
смысла неизбежно влечёт за собой
суггестивность, смысловую насыщен-
ность образа.

Сходным образом выглядят и не-
прошенные гости – участники маска-
рада Антихриста («А вот и вечер, при-
езжают гости. / У всех мужчин под
фалдами хвосты. / Как мягко блещут
черепа и кости! / У женщин рыбой че-
шуи пласты» [9, с. 253]), ожившие в эту
роковую ночь («Хвост запрятал под
фалды фрака... / Как он хром и изя-
щен... / <...> / Маска это, череп, лицо
ли – / Выражение злобной боли, / Что
лишь Гойя смел передать» [1, с. 173]).
Присутствует и непреложный атри-
бут полночной Гофманианы – яд – и
связанный с ним мотив отравления и
убийства («Любезничают в смокингах
кинжалы, / Танцуют яды, к женщинам
склоняясь. / Болезни странствуют из
залы в залу, / А вот и алкоголь – свет-
лейший князь» [9, с. 253]). В «Поэме без
героя» участники адской фантазмаго-

рии несколько конкретизируются, а
мотив убийства повторяется дважды –
в истории и современности («Санчо
Пансы и Дон Кихоты / И, увы, содом-
ские Лоты / Смертоносный пробуют
сок / <...> / Всех наряднее и всех выше,
/ Хоть не видит она и не слышит – / Не
клянёт, не молит, не дышит, / Голова
Madame de Lamballe / <...> / Сколько
горечи в каждом слове, / Сколько мра-
ка в твоей любви, / И зачем эта струй-
ка крови / Берedit лепесток ланит?»
[1, с. 178–179]). Упоминание о голове
гильотинированной герцогини, бли-
жайшей подруги Марии Антуанетты,
усугубляется другой трагедией – само-
убийством драгуна Всеволода Князева
(Пьеро), безответно влюблённого в
актрису О.А. Глебову-Судейкину (Ко-
ломбину).

Основной выкристаллизованной
темой творчества Б. Поплавского яв-
ляется напряжённый поиск смысла
человеческого существования, бытия
собственного «я», который не приво-
дит героя ни к чему, кроме сладостно-
го переживания, экстаза своей смерти.
Ситуация «умирания», характерная
для экзистенциальных текстов и име-
нуемая «пограничной», проживается
в поэзии Поплавского, приближая ге-
роя к смерти, за которой он пытается
найти разгадку смысла своего бытия.
«Двоемирие», берущее начало в **сим-
волистской** традиции, преобразуется
в художественном мире поэта в кон-
цепт тотального, всепоглощающего
умирания, которому роковым образом
подвергаются и люди, и ангелы, и де-
моны, и мифические герои (Орфей),
и даже бессмертная по христианской
сути человеческая душа. Смерть для
Поплавского является возвращением
к «истокам, первоосновам бытия», что

объединяет его поэзию с творчеством декадентов, прозревающих в смерти мистические, далёкие миры, вступление в запредельные сферы, новую возвышенную жизнь, трансцендентную, очищенную от страданий и наполненную смыслом – «жизнетворчеством».

Лирический герой Поплавского – наполовину мертвец, отринув мир земной, он откликается на знаки и поэмы ангелов, гномов, эльфов, саламандров, ундин и других существ загробного мира, часть из которых, безусловно, заимствована из русского фольклора. Очевидна отсылка к «Вию» Н. Гоголя: «Трещит стекло в безмолвии ночном / И Вий невольно опускает брови» [9, с. 254]. Поплавский остаётся в рамках символистско-декадентской традиции, но и эта традиция не является главенствующей, трансформируясь в фантастический реализм XIX века. Загробный мир представляется ему более зримым, нежели реальный.

Строфа «Как мягко блещут черепа и кости!» в стихотворении Б. Поплавского – многослойная литературная реминисценция, выстраивающая цепь ассоциаций из различных художественных произведений-источников – из стихотворения «Пляски смерти» А. Блока («То кости лязгают о кости...» [2, с. 76] 1912 года), стихотворения Ш. Бодлера «Пляска смерти» («Вы тоже мертвецы, / И свой азарт умерьте, / Увядший Антиной и лысый Ловелас» [3, с. 134]), и, наконец, романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи»: «Свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, по-

стукивая друг о друга костями... а над ними под ту же музыку тянется вереница других скелетов... всё пляшет и беснуется, как ни в чём ни бывало» [8, с. 46].

В стихотворении «Звёзды» В. Ходасевича адская фантазмагория уподобляется «Казино», грошовому дому свиданий. Высокий образ небесных звёзд намеренно оксюморонно снижен до прозвищ девиц в борделе: «Семь звёзд – Медведица Большая – / Трясут четырнадцать грудей» [12, с. 203]; характерно авторское примечание, само по себе оксюморон: *Etoile d'amour** (Звезда любви – фр.). Лирический герой признаётся сам себе в своей исповеди: «Не лёгкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звёздной славой / И первозданною красой» [12, с. 204].

Художественное изображение «антидома», в данном случае пространства борделя, строится на семантической оппозиции «свет–тьма», при этом указанный континуум, с одной стороны – область непроглядной тьмы, отсутствия света», а с другой – пространство яркого света, бьющего в глаза; бьющий в глаза блеск указывает на праздничную, маскарадную атмосферу, царящую в бордельном пространстве.

Заявленный здесь реализм с элементами фантазмагии ретроспективно обращает читателя к известным произведениям XIX и XX века: очерку «Из старых дел» и роману «Отравленная совесть» А.В. Амфитеатрова, рассказу «Ночь грешная» П. Кожевникова, очерку «Камелии» И.И. Панаева, рассказу «Итоги прошлого... (Заключительные страницы из дневника одной падшей)» А. Бедного, психологическому этюду

«Падшая» Н. Левицкого, «Припадку» А. Чехова, «Яме» А.И. Куприна, «В тумане» Л.Н. Андреева, стихотворениям «Там – в улице стоял какой-то дом...» и «Последний день» А.А. Блока.

Стихотворение «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама также строится на оксюморонах, соединении высокой и низкой образности: «звёзд труха», «колтун пространства» и т. п. Мир представляется герою ужасной нескончаемой фантазмагорией, разгулом дионисийских страстей, апокалипсиса, в который едва ли возможно привести разумное, вечное начало. Таким образом, внешний конфликт, как и в стихотворении Б. Поплавского, переносится непосредственно в страдающую душу лирического героя, многократно усиливая страдания: «И подумал: зачем будить / Удлиненных звучаний рой, / В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй?» [6, с. 83].

Как и в «Возвращении в ад» Б. Поплавского, здесь возникает сквозной образ «рыбьей чешуи» («У женщин рыбьей чешуи пласты...» [9, с. 253]), как своего рода защитного панциря поэта от ужасов окружающей действительности («Не своей чешуёй шуршим, / Против шерсти мира поём...» [6, с. 84]). «Рыбья чешуя» – также аналог наносного, искусственного, фальшивого стиха, футуристической «зауми», против которой восстаёт поэт-акмеист («Из горящих вырвусь рядов / И вернусь в родной звукоряд...» [там же]). Возможен исторический контекст: стихотворение О. Мандельштама написано в назидание «левому» крылу акмеистов – Зенкевичу и Нарбуту, – испытывающих в то время сильное искушение футуристическим «заумным»

стихом. Попытки «бунта» предпринимались и раньше: ещё в 1913 году Нарбут агитировал Зенкевича выйти из группы акмеистов и основать собственную, из двух человек, или примкнуть к кубофутуристам, чей антиэстетизм Нарбуту был гораздо больше по душе, чем «тонкое эстетство» Мандельштама.

Сама история текста «Возвращения в ад» говорит о том, как важно было для поэта соотнести фантазмагорическое действие с образами, рождёнными русской литературной традицией. А.И. Чагин, признавая типологическое сходство стихотворения Б. Поплавского со «Звёздами» В. Ходасевича и «Я по лесенке приставной...» О. Мандельштама, пишет: «Откровенный реализм сочетается с фантазмагорией сюрреалистического видения. Образ «зеркала» <...> отсылает к теософской и литературной традиции, немало опыта поэтического осмысления в XX веке, – к Ахматовой, Ходасевичу, Есенину и др.» [13, с. 684].

Таинственная, экзистенциально страдающая душа «на надрыве» оказывается «не в силах» справиться с посылаемыми ей испытаниями, в то время как мир открывается своими мистическими глубинами, адскими красками, подобно «Inferno» Данте, фантазмагорическими интуитивными прозрениями, бессознательными грёзами, видениями, галлюцинациями – это составляющие сюрреалистической условности поэзии Б. Поплавского. Однако, безусловно отталкиваясь от французского сюрреализма, поэт настойчиво призывал русских мастеров слова «обращаться к своему природному идеалу фантастиков и визионеров» [10, с. 292], то есть к сюрреализму в

русском варианте – улучшенному аналогу французского.

Для русского сюрреализма первостепенны пограничные состояния сознания: сон, предсонье, погружённость в воспоминания, в эстетическую рефлексию. Стихотворения «Ангелы ада», «Весна в аду», «Возвращение в ад» – своего рода трилогия *Inferno* (маскарад – несомненный синоним ада). Страдающая, опустошённая, выжженная болью душа лирического героя, отягощённая своими несчастьями, оказывается не в силах «нести свой крест», не может противостоять дисгармоничному миру, ужасам безнравственной действительности. Зачастую адом оборачивается не только окружающая реальность, но и собственная душа героя; обилие оксюморонов («кромешная радость»), дополняет сюрреалистическую картину, лоскутно разорванную и лишённую какого-либо смысла.

Главный герой стихотворения не стремится восстановить собственную идентичность, утрачивая цельность образа, своего лирического «я»; между ним и его окружением устанавливаются отношения взаимозаменяемости. Событийный ряд лирического сюжета получает неожиданную метафизическую мотивировку, а душа героя становится лишь адекватным зеркалом «хаоса и невращения миров». Фокус авторского внимания неизменно переносится с события «вовнутрь» – на рефлексию субъекта.

Уместнее характеризовать художественный стиль Б. Поплавского как «магический реализм», хотя в критике закрепился термин «сюрреализм».

Стихотворение «Возвращение в ад» разворачивается как поток повество-

вательных, суггестивно-поэтических и медитативных фрагментов, «перекраивающих», «пересоздающих» реальность. Подобная фрагментарность является частным проявлением авангардных стилевых тенденций. Парадоксальным образом это произведение соединяет в себе качества завершённости и принцип нарочитой открытости, разомкнутости, словно автору удалось совместить акмеистическое требование окончательной филигранной отделки текста, его завершённости, и обычную литературную практику футуристов с их стойким неприятием финальных редакций.

«Оригинальной честности» традиционного реализма, часто игнорирующего субъективность восприятия, но настаивающего на подлинности воспроизводимой жизни, Б. Поплавский противопоставляет подлинность конкретного видения. Независимо от филигранной отделки пространственно-временного фона и от степени сюжетной динамики (в этом отношении Поплавский может парадоксально синтезировать в одном стихотворении чеховскую бессобытийность и фантастические сюжетные сложные коллизии в духе Гоголя и Эдгара По) неизменно создаётся отрешённая от окружающей реальности «лирическая среда» с автономной логикой взаимодействия внутренних элементов.

«Мистерия подсознания» – самое лаконичное определение сюрреализма Б. Поплавского. Независимо от меры проработанности пространственно-временного фона, сюжетной динамики, фокус авторского внимания неизменно переносится с внешнего события вовнутрь – на рефлексию субъекта. Предметом изображения ста-

новится своего рода «эмоциональное путешествие» персонажа – поток его сознания. Композиция стихотворения, таким образом, моноцентрична, ценностно ориентирована на «лирический мир» субъекта (сознание повествователя, ведущего диалог от «первого лица»), что указывает на черты психологического реализма. Материальная («вещная») и психологические сферы бытия ценностно уравниваются, реалии истории и быта становятся поводом к лирической медитации, к цепочке культурно-мифологических соответствий. Лирический герой воплощает свою «интуицию о мире», существующую в его душе в невербальном состоянии. Именно сокровенная жизнь индивидуального сознания, «внутренний сюжет» составляет пространство лирического поиска, организуя повествование.

Итак, «Возвращение в ад» Б. Поплавского – классический пример сюрреалистического творчества поэта. Однако здесь необходимы серьёзные оговорки. Дело в том, что Б. Поплавский, имя которого обычно возникает при упоминании о «парижской ноте», был связан с ней, в первую очередь, лишь тем, что дал имя этому «неформальному» поэтическому объ-

единению (его статья «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции»). Да, Б. Поплавскому были близки духовные устремления «парижской ноты»: память о Лермонтове, ощущение катастрофичности эпохи. Художнические же его принципы были далеки от футуристических и кубофутуристических принципов; он, пройдя через искушение заумью футуризма, утверждал затем себя как мастер сюрреалистических видений.

Таким образом, русский и французский символизм, акмеизм, футуризм (начинающий поэт, создав цикл стихотворений «Герберту Уэльсу», выступил как ученик русских футуристов, авангардист, ученик Маяковского), неоклассицизм, психологический реализм, реализм исторический, экзистенциализм, сюрреализм (посвящение «Лотреамону» указывало на прекрасное знание Поплавским творчества «проклятых поэтов» А. Бретона) – практически все известные направления XX века, в совокупности своих характерных черт составившие основу художественного мира Б. Поплавского, и явились в итоге зримым воплощением поэтической мечты, идеи «синтеза искусств» В. Брюсова.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. М.: Эллис Лак, 1998. 640 с.
2. Блок А. А. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во «Прогресс-Плеяда», 1998. 258 с.
3. Бодлер Ш. Лирика. М.: Изд-во «Москва», 1965. 187 с.
4. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: Изд-во «Олимп»: Изд-во «АСТ», 2002. 379 с.
5. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского; Вступ. ст. К. Державина. М.: Правда, 1982. 607 с.
6. Мандельштам О.Э. Стихотворения. М.: Профиздат, 2000. 288 с.
7. Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве. М.: ООО «Олимп», 1969. 569 с.

8. Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
9. Поплавский Б. Неизданное. М.: Орфей, 1996. 564 с.
10. Поплавский Б. Ответы на анкету о живописи // Числа. 1931. № 5. С. 292–297.
11. Родина Т.А. Блок и русский театр начала XX века. М.: «Звезда», 1972. 459 с.
12. Ходасевич В. Тяжёлая лира. Стихотворения. М.: НексМедиа; ИД «Комсомольская правда», 2013. 238 с.
13. Чагин А.И. Борис Поплавский // Русская литература 1920–1930-х гг. Портреты поэтов. В 2 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 1024 с.
14. Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: ООО «Око», 1997. 568 с.

REFERENCES

1. Akhmatova A. *Sobr. soch.: v 6 t. T. 3* [Coll. works: in 6 vol. Vol. 3]. M., Ellis Lak, 1998. 640 p.
2. Blok A.A. *Sobr. soch.: v 2 t. T. 1* [Coll. works: in 2 vol. Vol. 1]. M., Izd-vo «Progress-Pleyada», 1998. 258 p.
3. Bodler SH. *Lirika [Lyrics]*. M., Izd-vo «Moskva», 1965. 187 p.
4. Gorodetskii S. *Nekotorye techeniya v sovremennoi russkoi poezii [Some trends in contemporary Russian poetry] // Kritika russkogo postsimvolizma [Russian Postsymbolism Criticism]*. M., Izd-vo «Olimp», Izd-vo «AST», 2002. 379 p.
5. Dante Alig'eri. *Bozhestvennaya komediya [Dante Alighieri. The divine Comedy]*. M., Pravda, 1982. 607 p.
6. Mandel'shtam O.E. *Stikhotvoreniya [Poems]*. M., Profizdat, 2000. 288 p.
7. Mikhailovskii B. *Izbrannye stat'i o literature i iskusstve [Selected articles on literature and art]*. M., ООО «Olimp», 1969. 569 p.
8. Odoevskii V.F. *Russkie nochi [Russian nights]*. L., Nauka, 1975. 320 p.
9. Poplavskii B. *Neizdannoe [Unreleased]*. M., Orfei, 1996. 564 p.
10. Poplavskii B. *Otvety na anketu o zhivopisi [The responses to the questionnaire about the painting] // Chisla. 1931. no. 5. pp. 292-297.*
11. Rodina T.A. *Blok i russkii teatr nachala KHKH veka [Blok and Russian theatre of the early twentieth century]*. M., «Zvezda», 1972. 459 p.
12. Khodasevich V. *Tyazhelaya lira. Stikhotvoreniya [Heavy lyre. Poems]*. M., NeksMedia; ID «Komsomol'skaya pravda», 2013. 238 p.
13. Chagin A. I. *Boris Poplavskii [Boris Poplavsky] // Russkaya literatura 1920–1930-kh gg. Portrety poetov. V 2 t. T. 2 [Russian literature of the 1920s-1930s. Portraits of the poets. In 2 vol. Vol. 2]*. M., IMLI RAN, 2008. 1024 p.
14. Etkind E. *Tam, vnutri. O russkoi poezii XX veka [There, inside. On Russian poetry of the XXth century]*. SPb., ООО «Око», 1997. 568 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Фетисова Екатерина Эдуардовна – кандидат филологических наук, докторант Института научной информации по общественным наукам РАН (ИНИОН РАН), e-mail: slabkih.ksenia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fetisova Ekaterina – Candidate of Philological Sciences, doctoral of Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (INION RAN), e-mail: slabkih.ksenia@yandex.ru

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ССЫЛКА

Фетисова Е.Э. Идея «синтеза искусств» В. Брюсова в поэзии Б. Поплавского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2016. № 2. С. 111-121.
DOI: 10.18384/2310-7278-2016-2-111-121

BIBLIOGRAPHIC REFERENCE

Fetisova E. The idea of art synthesis by V. Bryusov in B. Poplavsky's poetry // Bulletin of Moscow State Region University. Series: Philology. 2016. no 2. pp. 111-121.
DOI: 10.18384/2310-7278-2016-2-111-121