



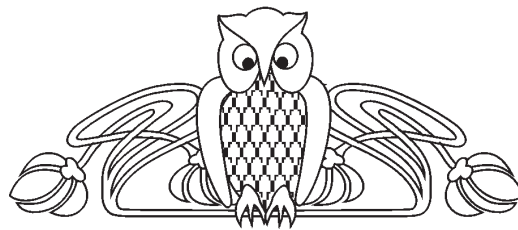
Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 192–196  
*Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2021, vol. 21, iss. 2, pp. 192–196

Научная статья

УДК 821.161.1.09-1+929Поплавский

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-192-196>

## Две музыки в стихотворении Б. Поплавского «Чёрная Мадонна»



Г. М. Маматов

Новосибирский государственный педагогический университет, Россия, 630126, г. Новосибирск, ул. Вилюйская, д. 28

Маматов Глеб Максимович, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе, [zarra8@yandex.ru](mailto:zarra8@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

**Аннотация.** Статья посвящена изучению темы музыки и её функционирования в стихотворении Б. Поплавского «Чёрная Мадонна». Рассматриваются мотивно-символическая структура, композиция, интертекстуальные связи с поэзией модернизма. Особое место в статье занимает описание концепции «духа музыки» в философии поэта и её преломления в тексте миниатюры.

**Ключевые слова:** Б. Поплавский, модернизм, «дух музыки», лирика, поэзия русского зарубежья

**Для цитирования:** Маматов Г. М. Две музыки в стихотворении Б. Поплавского «Чёрная Мадонна» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 192–196. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-192-196>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

Article

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-192-196>

Two kinds of music in B. Poplavsky's poem *Dark Madonna*

G. M. Mamatov

Novosibirsk State Pedagogical University, 28 Vilyuiskaya St., Novosibirsk 630126, Russia

Gleb M. Mamatov, [zarra8@yandex.ru](mailto:zarra8@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

**Abstract.** The article studies the topic of music and its functioning in the poem by B. Poplavsky *Dark Madonna*. Its motivational and symbolic structure, as well as its composition and intertextual ties with the modernist poetry are considered. The article focuses on the description of the 'spirit of music' concept in the poet's philosophy and its interpretation in the text of the miniature.

**Keywords:** B. Poplavsky, modernism, 'spirit of music', lyric poetry, Russian émigré poetry

**For citation:** Mamatov G. M. Two kinds of music in B. Poplavsky's poem *Dark Madonna*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2021, vol. 21, iss. 2, pp. 192–196 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-192-196>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

«Чёрная Мадонна» (1927) – хрестоматийное стихотворение Бориса Поплавского, сделавшее его знаменитым в эмигрантской среде. Как отмечает В. Яновский, эту миниатюру «повторяли на все лады не только в Париже, но и “монпарнасах” Праги, Варшавы и Риги»<sup>1</sup>. Вначале она была опубликована в «Воле России» без названия, а затем вошла в книгу стихов «Флаги», где и получила своё заглавие и посвящение В. Андрееву, причём практически без изменений, в отличие от других ранних произведений поэта, существенно исправленных в редакции его друга и душеприказчика Н. Татищева.

Данное стихотворение привлекло внимание многих исследователей. Часть работ посвящена мотиву праздника. Р. Компарелли связывает его

лирический сюжет с торжественным шествием цыган к скульптуре Сары Кали, чёрной Девы Марии, «спрятанной в гроте церкви Нотр-Дам де ла Мер»<sup>2</sup>. Трагедия произведения заключается в утрате участниками праздника его сакрального смысла, что обуславливает финальный сон-смерть Мадонны. Несмотря на точные наблюдения, мысль о связи стихотворения с религиозным праздником цыган Южной Франции не является исчерпывающей. Мотив торжества предполагает большее количество трактовок, как и образ Мадонны, который не имеет никакого отношения к указанной реликвии. Связь центрального образа с распространёнными в католицизме иконами и статуями Чёрных Мадонн, известными в Испании, Португалии, Чехии, Польше, Германии и Венгрии, анализируется Н. Оси-



повой, которая рассматривает стихотворение в контексте духовных идей Поплавского, во взаимосвязи с подобными сюжетами у других поэтов эмиграции, их религиозными взглядами. Она исследует также символику миниатюры, сближающую её с другими стихотворениями книги, филологией античности и русского модернизма<sup>3</sup>.

В ином русле написана работа И. Раковича, где произведение исследуется с точки зрения главных концептов и лексем, создающих его центральные темы: праздник, смерть и счастье. Важную роль в тексте играет принцип оксюморона, обуславливающий соединение в стихотворении полярных смысловых категорий (профанное/высокое, горе/радость, жизнь/смерть), создающее целостность его художественного мира<sup>4</sup>. Следует учитывать позицию К. Пономарёва, согласно которой в тексте возникает «конфликт между музыкой и страданием», выраженный оппозициями вечности – скоротечности и космического – земного<sup>5</sup>.

Очевидно, что стихотворение Поплавского многогранно и даёт богатую почву для анализа. Данная статья посвящена рассмотрению темы музыки, почти не затронутой в указанных трудах, но, как будет показано далее, являющейся ключевой для понимания произведения:

Синевели дни, синевели,  
Тёмные, прекрасные, пустые.  
На трамваях люди соловели.  
Наклоняли головы святые,

Головой счастливою качали.  
Спал асфальт, где полдень наследил.  
И казалось, в воздухе, в печали,  
Поминутно поезд отходил.

Загалдит народное гулянье,  
– Фонари грошовые на нитках, –  
И на бедной, выбитой поляне  
Умирать начнут кларнет и скрипка.

И ещё раз, перед самым гробом,  
Издадут, родят волшебный звук.  
И заплачут музыканты в оба  
Чёрным пивом из вспотевших рук.

И тогда проедет безучастно,  
Разопрет и празднику не рада,  
Кавалерия в мундирах красных,  
Артиллерия назад с парада.

И к пыли, к одеколону, к поту,  
К шуму вольтовой дуги над головой  
Присоединится запах рвоты,  
Фейерверка дым пороховой.

И услышит вдруг юнец надменный  
С необъятным клёшем на штанах  
Счастья краткий выстрел, лёт мгновенный,  
Лета красный месяц на волнах.

Вдруг возникнет на устах тромбона  
Визг шаров, крутящихся во мгле.  
Дико вскрикнет чёрная Мадонна,  
Руки разметав в смертельном сне.

И сквозь жар, ночной, священный, адный,  
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,  
Запорхает белый, беспощадный  
Снег, идущий миллионы лет<sup>6</sup>.

Стихотворение состоит из девяти строф, которые можно разделить на три части: первая (первый–второй катрены) – увертюра, описание города, его состояния, предшествующего празднику, оба катрена связаны друг с другом запятой после четвёртого стиха первой строфы; вторая часть – праздник (третья–восьмая строфы), которую также можно разделить на два фрагмента, противопоставленные друг другу: явление–смерть музыки и происходящее на этом фоне гулянье. Третья (девятая строфа) – конец праздника, исчезновение музыки и торжества в загадочном лиловом дыме. Композиция стихотворения связана с темой музыки. Первая и третья части перекликаются благодаря мотиву тишины, что противопоставлено второй «музыкальной» части, это допускает мысль о цикличности композиции. Если в первой части описан мир, который пребывает в состоянии сна и оживает-просыпается во время гуляния и явления музыки, то в финале можно говорить о его гибели-превращении в ад, пепелище, покрытое снегом. Композиция представляет собой «круг в круге». Первая и третья части образуют кольцо благодаря общей теме тишины и сходный на лексико-синтаксическом уровне (однородные определения, выраженные прилагательными с разными значениями). Вторая часть – «внутреннее» кольцо. Она начинается и оканчивается темой музыки-смерти: «Умирать начнут кларнет и скрипка» – «Вдруг возникнет на устах тромбона/ Визг шаров, крутящихся во мгле,/ Дико вскрикнет чёрная Мадонна,/ Руки разметав в смертельном сне». Таким образом, музыка как бы затихает в окружающем её безмолвии, исчезает, подобно огню, превращающемуся в дым.

В первой части описан урбанистический пейзаж, строящийся на контрасте. Рассмотрим образ пассажиров: с одной стороны, они – жители города и связаны с земным суетным миром, с другой стороны, у них «голова святые», что подразумевает их связь с божественной сферой. Они пребывают в состоянии транса, который можно трактовать как уход из земного пространства в запретную реальность сна: «На трамваях люди соловели./ Наклоняли головы святые». Склонённая голова ассоциируется со смирением, эпитет «счастливою» («Головой счастливою качали») маркирует тему пребывания пассажиров в сфере прекрасного и внеземного. Обыденное и трансцендентное накладываются друг на друга. Следует выделить цепочки антонимов и различных по семантике слов,



которые Поплавский объединяет в одно смысловое целое благодаря их соединению в однородные члены (тёмные, прекрасные, пустые) и в контекстные антонимы (слова «печаль» и «счастливые» во втором катрене). Мир воспринимается двояко: он пустой, тёмный и печальный, но возможность погрузиться в сон делает его чудесным, счастливым, окрашенным («Синевели дни, сиреневели»). В первой части намечается конфликт между возвышенным и профанным, между «святыми пассажирами» и пустым пространством города, что получит развитие в последующих строфах.

Тема музыки в миниатюре развита и эксплицитно (во второй части), и имплицитно, что доказывают следующие наблюдения. Рифма первого–третьего стихов первой строфы («сиреневели–соловели» – каламбур, основанный на звуковом обыгрывании слов «сирена» и «сирень») и «соловей», угадывающихся в корнях этих глаголов. Соловей и сирень – поэтизмы, связывающие текст с традицией романса, где эти образы типичны (романсы П. И. Чайковского «Растворил я окно», Я. Пригожина «Сирени запах, трели соловья»). Данное наблюдение допускает мысль, что сон пассажиров озвучен загадочным, выявляемым в звуковых аллюзиях пением соловья и сирен, которые, как и другие образы русского романса (весна, ночь, звёзды, луна, розы), возникают во многих стихотворениях «Флагов» («Роза смерти», «Дух музыки», «На заре»).

Вторая часть произведения – гулянье, на фоне которого развёртывается конфликт между искусством и реальностью. Образность этих строф вызывает зрительные ассоциации с картинами П. Пикассо «Кларнет и скрипка» и «Бутылка, кларнет, скрипка, газета, бокал». Эта интерпретация основана на том, что в книгу «Флаги» входит стихотворение «Homage a Pablo Picasso». На полотнах испанского живописца и в стихотворении Поплавского изображены вместе предметы уличной реальности (бутылка и бокал у Пикассо связаны с темой опьянения, важной в стихотворении) и инструменты симфонического оркестра. Этот оксюморон в тексте осмыслен и как антитеза земного и возвышенного, и как их взаимосвязь. Даже музыканты – и носители высшего искусства, и представители окружающего их общества: «И заплачут музыканты в оба/ Чёрным пивом из вспотевших рук». На натюрмортах нарисованы предметы, чьи контуры размыты, растворены в окружающем их фоне. Это наблюдается и в «Чёрной Мадонне», где все образы исчезают в дыму. Актуализация живописного дискурса связана с философией музыки поэта, о чём будет написано в дальнейшем.

В стихотворении можно говорить о функционировании музыкального понятия «кластер», обозначающего аккорд «из десяти и более звуков, одновременно взятых на фортепиано в максимально узком расстоянии»<sup>7</sup>. Это характерный приём для модернистов. Исследуя кластер в прозе Франца Кафки, В. Зусман понимает его как совмещение

различных звуковых и предметных образов, следующих друг за другом и создающих в своём единстве мировую какофонию. В тексте это значение очевидно, мир профанный дисгармоничен: «И к пыли, к одеколону, к поту,/ К шуму вольтовой дуги над головой/ Присоединится запах рвоты,/ Фейерверка дым пороховой». Поэт сопрягает натуралистические образы (пот, рвота), сыпучие вещества, имеющие связь с грязью и гарью (пыль, порох), запахи (одеколон, пот, дым) и звуки электрических молний (шум вольтовой дуги). Это диссонансное состояние подчёркивается на фоническом уровне благодаря аллитерациям на звуки «р» (5 раз) и «п» (5 раз), ассонансам на низкие гласные «о» (6 раз) и «у» (5 раз). Это крайне экспрессивное звучание, схожее с воем, создаёт эффект бесконтрольного движения. Важным нюансом оказывается и четырёхдольная анакруза, редкая для пятистопного хоря, которым написана миниатюра, в стихе «Присоединится запах рвоты» («UU/UU/\_U/\_U/\_U»). Она замедляет звукоизвлечение стиха, создаёт иллюзию медленного движения, нарастания процесса дегармонизации, победу отвратительного над прекрасным.

Рассмотрим третий и четвёртый катрены, в которых музыка рождается и умирает: «И ещё раз, перед самым гробом/ Издадут, родят волшебный звук». Музыка связывается с темами боли (издать крик, вопль), рождения (не божественного, а физического), смерти. Волшебный звук возникает «на бедной выбитой поляне» в освещении «грошовых фонарей» «на нитках», на потеху публике, не понимающей его красоты и магии. Музыку создают не музыканты, а инструменты, оказывающиеся носителями красоты, жертвами во имя её и посредниками между искусством и обыденностью: («Умирать начнут кларнет и скрипка»). Важно, что явление музыки скоротечно: «Счастья краткий выстрел, лёт мгновенный». Эта мгновенность прекрасной музыки особенно очевидна благодаря тому, что этот стих – единственный образец «чистого» пятистопного хоря в стихотворении: «\_U/\_U/\_U/\_U/\_U», создающий эффект стремительного движения.

В тексте возникает характерная для модернизма музыкальная оппозиция волшебного звука кларнета и скрипки и меди тромбона, что допускает мысль об антитезе *musica humana* и *musica mundana*, которая, согласно концепции Л. Гервер, является антитезой «труб земли» и «струн космоса». В лирике модернистов мировые струны и земные/подземные трубы звучат сами по себе из неведомых пространств: «И гаммы, и другие звуки мировой музыки возникают “из неведомого мира” – сами по себе, без усилий “трубивших” и “водивших смычками”»<sup>8</sup>. Данная оппозиция очевидна у Поплавского. Заметим, что скрипка, типичный образ «небесных струн», звучит в дуэте с кларнетом, что связано с их высокими тембрами. Но если у А. Белого («Симфония № 3»), А. Блока («Песня судьбы»), В. Хлебникова («Песнь Мирязя») данная антиномия создала космос, то у По-



плавского музыка умирает, а мир трансформируется в хаос и ад.

Концепция музыки в стихотворении связана с главным образом: «Дико вскрикнет чёрная Мадонна./ Руки разметав в смертельном сне». Сон Мадонны равнозначен гибели высокой музыки. В отличие от волшебного звука кларнета и скрипки, тромбон издаёт визг, высокий, пронзительный и резкий звук. Р. Компарелли отмечает: «её [Мадонны] миссия уже обесмыслена, участники ритуального поклонения размыли до неразличимости границы между “священным” и “адным”»<sup>9</sup>. Продолжая эту мысль, выделим, что музыка связана с конфликтом толпы и искусства. Участники праздника не слышат высокой мелодии, заглушаемой шумом гулянья. Но вторая часть миниатюры строится как на оппозиции этих звучаний, так и на их взаимообусловленности. Тромбон является «живым существом», как и скрипка с кларнетом: «Вдруг возникнет на устах тромбона/ Визг шаров, крутящихся во мгле». Соединены разностилевые существительные: церковнославянизм уста, ассоциирующийся с красноречием и сладкоголосым пением, типичный поэтизм (медовые/сахарные уста), издаёт визг, высокий резкий звук, никак не связанный с мелодичностью. Это словосочетание коррелирует с двойственной природой музыки. Мадонна одновременно связана и с символической предсмертной волшебной звука, что подчёркивает её божественная сущность и «смертельный сон», и с музыкой народного гулянья и антигармоничной действительности, с чем связан её крик, созвучный визгу тромбона.

Тема музыки актуализируется в связи с поэзией предшественников. Очевидны контекстуальные переключки стихотворения с миниатюрой А. Рембо «На музыке», где мелодия духового оркестра противопоставлена окружающему её миру буржуа, представленному карикатурно. Посетители привокзального сквера или не обращают на неё внимания («Визгливым флейтам в такт колышет киверами/ Оркестр, вокруг него крутится ловелас»<sup>10</sup>), или ждут, когда музыкант сфальшивит («Рантье злорадно ждут, чтоб музыкант сфальшивил»), проявляя к музыке пренебрежение: «Забравшись в мураву, гогочет голоштанник./ Вдыхая запах роз, любовное питьё/ В тромбонном вое пьёт с восторгом солдатъё/ И возится с детьми, чтоб уластить их нянек»<sup>11</sup>. В текстах повторяются образы солдат (солдатъё у Рембо, анафорическая рифма «кавалерия – артиллерия» у Поплавского), духовых инструментов (в обеих миниатюрах это тромбон), мотив опьянения и оппозиции искусства и толпы. Но если у Рембо она представлена в сагирическом ключе, посетители парка не воспринимают музыку всерьёз, она становится лишь звуковым фоном для их развлечений (флирт, прогулки, курение трубки, распитие алкоголя), то у Поплавского эта антитеза имеет трагическое значение. Непонимание искусства, неумение слышать волшебные звуки музыки, становится залогом потери духовного начала мироздания, гибели Мадонны, символизирующей чудесную гармонию,

беспомощную перед внешним миром и заглушаемую его диссонансным звучанием.

Близок Чёрной Мадонне образ Белой Мадонны из поэмы А. Белого «Первое свидание»<sup>12</sup>. В третьей главе описан концерт В. И. Сафонова. Музыка оркестра представляется как хаотичное движение звуков, контролируемое рукою великого дирижёра: «И – пролетит скрипичным криком/ В рой гностических эмблем./ Мигая из пустых эонов./ Рукою твердой тему тем/ За ним выводит из тромбонов/ Там размахавшийся Сафонов/ <...> И стаю звуков гонит он./ Как зайца гончая собака, –/ На возникающий тромбон»<sup>13</sup>. Сравнение концерта с охотой показывает музыку и как беззащитного и травимого лесного зверя (скрипки-зайцы), и как хищника, несущего смерть (собаки и возникающий тромбон). Другое сходство стихотворений – образ Мадонны, которая у Белого возникает в нескольких ипостасях: воплощение Прекрасной Дамы-Софии, музыка (валторна-Мадонна), картина Рафаэля и финальный образ: «Неопалимов переулоч/ Пургой перловою кипит./ И Богоматерь в переулоч/ Слезой задумчивой глядит»<sup>14</sup>. Поэма завершается описанием пустого искаженного пространства, как у Поплавского. Если у младоземгранта мир скрыт адным дымом, то у младосимволиста – метелью. Мадонна у Белого воплощает духовные и культурные идеалы, она введена в мир обыденный, в котором ей не дано быть понятой. Но в поэме она соотносится с божественной сферой. У Поплавского концепция совершенно иная. Мадонна – посредница между профанным и идеальным, адом и Космосом, смертью и жизнью, засыпающая и умирающая в нижнем мире.

Важно учитывать близость «Чёрной Мадонны» с другими женскими образами во «Флагах» («Морелла I», «Dolorosa»). Очевидна связь миниатюры со стихотворением «Богиня жизни», где соловей, традиционное воплощение поэта, не поёт, а охает: «И соловей в соседнем парке охал». Его пение печально, что знаменует невозможность радостного существования творца в земном мире и его отчуждённость в нём. Выделим близкие «Чёрной Мадонне» мотивы музыки, огня, праздника, образы духового оркестра, фонаря: «Когда горел, дымя, фонарь бумажный», «Был полон шумом летний праздник счастья», «На палубе играли трубы хором», «Оркестры гасли, возвращаясь к богу, трубя тревогу». «Богиня жизни» также оканчивается темой смерти: «Мечтала смерть, курчавый Гераклит», но в этом тексте женское божество существует в заоблачных далах («Богиня жизни на вершине башни»), что обусловлено влиянием символизма, а сама богиня выступает небесной бессмертной девой, тогда как Мадонна – жертва земного мира, в котором она остаётся.

Все сделанные наблюдения обретают смысл при обращении к философии Поплавского, его концепции «духа музыки», объясняющей двойственность музыкальной природы миниатюры. В дневниковой записи 1929 г. он пишет: «Дух музы-



ки – это общее, форма, субстанциональная музыка же, поэзия и живопись есть воплощение ее тела. Сгорайте и умирайте в музыке, тогда дух музыки спасет вас. <...> Дух музыки есть ядро сферы музыки (но в четвертом измерении). То, что он строит, бессмертно, музыка же есть внешняя сфера, где все умрет»<sup>15</sup>. Опираясь на философию Ф. Ницше и символизма (А. Белый, Вяч. Иванов), Поплавский выстраивает собственную теорию «духа музыки». Это всемирная трансцендентная сила, обретаемая истинными творцами, и старшее искусство, «видовыми воплощениями которого являются музыка звуков, поэзия, живопись и остальные искусства. И которое мы только приблизительно называем духом музыки»<sup>16</sup>. Это объясняет обращение поэта к живописи, поэзии и музыке в «Чёрной Мадонне». Ради достижения этого вселенского духа нужно пройти через физические и духовные муки, совершить самопожертвование, приняв смерть, став тактом в мировой симфонии. И если для предшественников «дух музыки» связан с аполлонической гармонией, то у Поплавского на равных с ней функционирует дионисийская какофония, которая оказывается причиной падения Мадонны.

Обращение к философии «духа музыки» объясняет неоднозначность финала: «И сквозь жар, ночной, священный, адный./ Сквозь лиловый дым, где пел кларнет./ Запорхает белый, беспощадный/ Снег, идущий миллионы лет». Снег связывается с вечностью и холодом земного мира, не способно принять искусство, а потому гасящий его огонь. Типична мифологическая образность: зима связывается с адом, на что указывают образы жара, дыма, огня, эпитет «адный», а также аллюзии к Данте (девятый круг «Inferno») и Блоку («Снежная маска»). В стихе «Сквозь лиловый дым, где пел кларнет» совмещены образы звуков кларнета и праздника, на что указывает образ дыма из шестой строфы: «Фейерверка дым пороховой». Однородные определения, относящиеся к жару, «ночной, священный, адный», строятся по тому же принципу, что и в первой строфе «тёмные, прекрасные, пустые». Они различны по смыслу, особенно контекстуальные антонимы: «священный – адный», эти слова также соотносятся с амбивалентным образом Мадонны. Финал текста обуславливает кольцевую композицию. Земной мир возвращается к первоначалу, холодному и антимузыкальному хаосу, его развитие возможно только по вечному кругу.

Тема музыки в стихотворении Б. Поплавского «Чёрная Мадонна», возникающая и имплицитно (обыгрывание музыкальных образов на уровнях рифмы в первой строфе), и эксплицитно (символическая структура второй части), имеет двойственную, амбивалентную сущность. Это тёмная сфера бессознательного, из которой она появляется, и «волшебный звук», связанный со счастьем,

красотой, волшебством и гармонией, чьё явление невозможно без насилия. Это понимание музыки соотносится с философскими идеями поэта, его концепцией духа музыки как вселенской силы, обрести которую можно лишь принеся себя в жертву. Амбивалентная сущность музыки выявляет уникальность образа Мадонны. Это Дева Музыки и Дева Смерти, в которой совмещены два начала, её земное происхождение и священное предназначение.

## Примечания

- <sup>1</sup> Яновский В. Поля Елисейские. СПб. : Пушкинский фонд, 1993. С. 15.
- <sup>2</sup> Компарелли Р. Сюжеты праздника в лирике Б. Поплавского // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159). С. 198.
- <sup>3</sup> См.: Осипова Н. «Чёрная Мадонна» Б. Поплавского : опыт интерпретации поэтического текста // Вестник Вятского государственного университета. 2015. № 4. С. 101–107.
- <sup>4</sup> См.: Ракович И. «Чёрная Мадонна» Бориса Поплавского : опыт прочтения // В начале будет слово. Русская словесность и новое время : сб. материалов 1-й Международ. науч. конф., 2006. URL: <http://poplavski.narod.ru/rakovic.htm> (дата обращения: 19.01.2020).
- <sup>5</sup> Ponomareff C. Boris Poplavsky: Poet of Unknown Destination // Ponomareff C. One Less Hope : Essays on Twentieth-Century Russian Poets. New York : Editions Rodopi BV, 2006. P. 84.
- <sup>6</sup> Поплавский Б. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 1. М. : Книжница. Русский путь. Согласие, 2009. С. 178–179.
- <sup>7</sup> Зусман В. Акустические явления в романах Кафки : шум, крик, пение и музыка // Зусман В. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Нижний Новгород : Деком, 2001. С. 156.
- <sup>8</sup> Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М. : Индрик, 2001. С. 21.
- <sup>9</sup> Компарелли Р. Указ. соч. С. 198.
- <sup>10</sup> Проклятые поэты / сост. Е. Витковский. М. : Эксмо, 2014. С. 233. (Золотая серия классики).
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> О влиянии символиста на Поплавского указывали С. Карлинский и Д. В. Токарев. Сам Поплавский был знаком с философией и творчеством А. Белого и участвовал с ним в теософской дискуссии во время своего пребывания в Берлине.
- <sup>13</sup> Белый А. Первое свидание. СПб. : Алконост, 1921. С. 50–51.
- <sup>14</sup> Там же. С. 69.
- <sup>15</sup> Поплавский Б. Откровения Бориса Поплавского // Наше наследие. 1996. № 37. URL: <http://> (дата обращения: 25.10.2020).
- <sup>16</sup> Поплавский Б. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 25.

Поступила в редакцию 10.01.2021, после рецензирования 06.02.2021, принята к публикации 10.02.2021  
Received 10.01.2021, revised 06.02.2021, accepted 10.02.2021