

ТВОРЧЕСТВО Р. ВАГНЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ Б. ПОПЛАВСКОГО

Е.В. Тырышкина, Г.М. Маматов

Ключевые слова: Б. Поплавский, литература русского зарубежья, Р. Вагнер, опера, Gesamtkunstwerk.

Keywords: B. Poplavsky, literature of Russian émigré, R. Wagner, opera, Gesamtkunstwerk.

DOI 10.14258/filichel(2023)4-07

Введение

В художественном мире Б. Поплавского центральное значение обретает тема музыки. Нельзя не согласиться с мыслью А.И. Чагина, отмечавшего, что «...музыка присутствует у Поплавского ... на всех уровнях сотворения поэтического мира, пронизывая его на всю глубину, во многом определяя сам принцип его создания. Поэтическое слово было тогда у Поплавского сродни ноте или аккорду в симфонии» [Чагин, 2008]. Неудивительно, что поэт так часто обращается к фигурам великих композиторов XVIII–XX вв., упоминая в своей поэзии, прозе и эссеистике И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина, В.С. Калинникова и др. Одним из наиболее важных для Поплавского музыкантов был немецкий композитор Рихард Вагнер, во многих произведениях поэта обнаруживаются аллюзии на его оперы.

Фигура немецкого композитора и реформатора оперы являлась культовой в эпоху модерна. Младшие современники Р. Вагнера вдохновлялись его новаторским искусством, это связано с мистической символикой его опер, в основу сюжета которых были положены средневековый эпос, волшебные сказки («Тристан и Изольда», «Феи») и стилизованная под фольклор проза романтиков (основой либретто «Тангейзера» стали новеллы «Верный Эккарт и Тангейзер» Л. Тика и «Состязание певцов» Э. Гофмана). Д. Элгарт пишет о «синкретизме образов», ставшем источником «их амбивалентности, который обусловливает их успех в декадентских кругах и у символистов» [Elgart, 2014, p. 77].

Мифопоэтика вагнеровской музыки оказала влияние как на европейских, так и на русских писателей и философов, происходит осмысление вагнеровской концепции искусства, в частности, его идеи

о Gesamtkunstwerk¹. Толчком для вагнеризма оказался французский модерн, наследником которого стал русский символизм. Поплавский чувствовал связь Вагнера с французской культурой. Обратимся к фрагменту из романа «Аполлон Безобразов»: «Боже мой, как пронзали мне сердце старые довоенные вальсы из немецких опереток, под которые я так тосковал гимназистом на бульварах и катках, совершенно одинокий, слабый, плохо одетый, лишенный знакомых. Вся душа довоенной Европы в последний раз сияла в них вместе с отзвуками Вагнера и Дебюсси и призраками Метерлинка, Дрейфуса, Жореса и Сары Бернар. Воистину, ничего, ничего не осталось от этого мира, развратного и нежного, дурманящего и горького, как абсент» (Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 171). Вагнер упомянут вместе с поэтами, политическими деятелями, музыкантами и актерами рубежа веков, большая часть из которых связана с культурой Франции. Для рассказчика его фигура связана с погибающим старым миром, декадентством и мистицизмом. Особенный интерес представляет упоминание и Клода Дебюсси, композитора-импрессиониста, отрицавшего величие Вагнера: «Вагнер ... был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю» [Дебюсси, 1969, с. 58]. В одном ряду оказываются противоположные по своей эстетике композиторы разных эпох (немецкий романтизм и французский импрессионизм). Вагнер, как и Дебюсси, — символ старой эпохи². Воспоминания Дебюсси о Вагнере вызваны записью опереточных вальсов, воспроизводимой механическим роялем, эта музыка объединяет современность рассказчика с близкой его духу эпохой, сгоревшей в пожаре Первой мировой войны. Вагнер воспринимается через призму сложившейся во французском символизме традиции как родоначальник декадентского искусства, так как весь процитированный отрывок наполнен

¹ Во Франции существовали издания, посвященные Вагнеру: «8 февраля 1885 года появился в свет первый номер "Revue Wagnérienne", возглавляемый редактором Эдуардом Дюжарденом. Это издание явилось катализатором уже возникшего интереса к фигуре Р. Вагнера, кроме этого, на его страницах обсуждались различные вопросы, связанные с эстетикой декаданса. Можно сказать, что "Revue Wagnérienne" представлял собой переход от декадентского мышления П. Верлена к символизму С. Малларме» [Максимова, 2015, с. 104]. Подробно об этом пишет М. Ариас-Вихиль [Ариас-Вихиль, 2011, с. 197].

² В данном случае возникает характерный для поэта мотив конца западной цивилизации, который восходит и к идеям о *fin du siècle*, и к трактату Д.С. Мережковского «Атлантида-Европа», которому он посвятит рецензию «По поводу "Атлантиды-Европы"». Тема апокалипсиса западного мира возникает и в его лирике («Жалость к Европе»).

типичной для этой культуры эротической и алкогольной образностью. Герой отдыхает в итальянском замке у Лаго-ди-Гардо на южном предгорье Альп. Это пространство отсылает и к позднему романтизму: неудивительно, что эпиграфом к XII главе, куда входит данный фрагмент, стали строчки из рассказа Э.А. По «Морелла»: *«Это был прекрасный день для сынов земли и жизни, но еще более прекрасный для дочерей смерти и неба»* (Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 165), и к операм самого Вагнера, где действие часто развивается на фоне средневековых замков и мистических пейзажей. Вагнер воспринимается как представитель культуры романтизма и декадентства и в то же время как творец, создавший в своих операх старинный, идеализированный мир средневековой Европы.

В русской поэзии XIX–XX вв. сложился свой миф о Вагнере под воздействием французского модерна: «Вагнерианство русских символистов, унаследованное им, вместе с другими родовыми чертами этого течения от символизма французского, было, разумеется, явлением куда более глубоким, чем мода» [Кац, 1994, с. 135]. Унаследованная у французов тематика приобрела совершенно иные очертания, в Серебряном веке «вагнеровский миф кажется ставшим, завершенным» [Гервер, 2001, с. 34–35]. Вагнер воспринимался как создатель мистерии, близкой античному греческому театру, чему посвящено немало трудов литературоведов [Рицци, 1993, с. 117–136; Bartlett, 1995; Зусева-Озкан, 2021, с. 15–27], музыковедов и искусствоведов [Волощенко, 2006; Залеская, 2013]. В русской поэзии композитор неизменно предстает как создатель грандиозных опер с воинственными персонажами на фоне суровых лесных пейзажей: «Дракон» (Владимир Соловьев. 1974. С. 137), «Валькирия (мотив из Вагнера)» (Александр Блок. Т. 1. С. 349–350), «Поединок» (Андрей Белый. 1997. С. 84), «Тангейзер» (Максимилиан Волошин. 2003. Т. 1. С. 18) и др.³

Особой проблемой является осмысление места Вагнера в творчестве эмигрантов, ставших наследниками модернистов, в частности, в творчестве Б. Поплавского, на которого музыка и эстетика автора «Фауста» повлияла особенно сильно. Данная тема наиболее глубоко рассмотрена О. Кочетковой, изучавшей сюжет о Тангейзере как вариацию мифа об Орфее в Аду [Кочеткова, 2009, с. 533–535; 2010, с. 11–18]. Упоминания вагнеровских опер у поэта довольно многочисленны и представляют существенный научный интерес.

³ Подробнее об этом пишет Б. Кац в процитированной статье.

Реминисценции к музыкальным произведениям Р. Вагнера в творчестве Б. Поплавского

Впервые аллюзия на творения Вагнера⁴ появляется в миниатюре «Золотая луна всплыла на пруде»: «Золотая луна всплыла на пруде / Труба запела о Страшном суде / Труба палила с пяти часов / Происходила **гибель богов**» (Борис Поплавский. Т. 1. 2009. С. 99). Сюжет об Апокалипсисе инверсирован в произведении. Труба Апокалипсиса — это оружие, уничтожающее богов, а Страшный Суд происходит над Судьями. Образ трубы амбивалентен, это и труба Апокалипсиса, и инструмент духового оркестра⁵: «Они попадали под выстрел трубы / Они покидали свои столы / Где пьяная скука ела с ножа / Мимо пристани медленно шла баржа» (Борис Поплавский. Т. 1. 2009. С. 99). Поэт цитирует название оперы «Гибель богов», заключительную часть тетралогии «Кольцо нибелунга». В ее финале мстящая за гибель Зигфрида Брунгильда сжигает богов, пирующих в Валгалле. В «Götterdämmerung» мотив огня имеет центральное место. Валькирия вырывает из рук вассала горящую головню и кричит воронам: «Домой летите, вороны, вы с вестью о том, что слышали вы здесь. Час богов уже наступил. Я бросаю огонь в Валгаллы светлый чертог» [Саймон, Майкапар, 1998]. Действие этой сцены разворачивается в двух пространствах: в небесном царстве и на берегу Рейна. В миниатюре лирический сюжет также разворачивается в двух мирах: на пиру богов и на судне, тонущем в море: «Они танцевали кружась и встречаясь / Под пение скрипок и крики чаек / С крейсера-призрака выстрел сверкал / Он провожал нас в глуби зеркал» (Борис Поплавский. Т. 1. С. 99). Смерть воспринята как уход в зазеркалье, в мир вечных отражений. Сила, убивающая богов, — музыка, это нарушает традицию, так как символисты видели в симфонизме Вагнера сакральную силу искусства, объединяющую человечество в грандиозном хороводе.

Большая часть обнаруженных вагнеровских сюжетов у поэта является вариациями мифа об Орфее в Аиде. В стихотворении «Серафита I» упомянуто название оперы «Тангейзер и состязание певцов в Варт-

⁴ Помимо опер Вагнера в лирике Поплавского встречаются реминисценции к другим произведениям этого жанра. В миниатюре «Смейся паяц над разбитой любовью» первый стих дословно цитирует строку арии Канио в опере «Паяцы» Р. Леонковалло, которую герой слышит на граммофонной пластинке, что отсылает к первым записям этой арии, сделанным Э. Карузо. Выражаем благодарность Н.О. Ласкиной за эту информацию.

⁵ В оркестровке Вагнера, в том числе и в этой сцене, важна группа духовых, которая состоит из туб, рожков, тромбонов, валторн и труб, специально сконструированных для многих опер композитора.

бурге»: *«Ты глаза закрывала и в страшную даль уходила. / В граммофоне Тангейзер напрасно о смерти кричал. / Ты была далеко, Ты быть может на небо всходила, / Мир сиял пред тобою как утренний снег и молчал»* (Борис Поплавский. 2009. Т. 1. С. 223). О. Кочеткова полагает, что Тангейзер — двойник Орфея, спускающийся в Ад за Эвридикой [Кочеткова, 2009, с. 534]. Уход в темную даль равнозначен поиску девы, что повторяется в сюжете о Тангейзере, ищущем Елизавету [Кочеткова, 2009, с. 534].

Герой слушает оперу в граммофонной записи. Граммофон в мерне представлялся особой медиальной сферой, соединяющей прошлое-настоящее (мир певца и мир слушателя музыки), это особый «инструмент», ассоциирующийся с мифами о Персефоне и об Орфее: «Комбинация смерти и рождения отсылает к аграрной стороне мифа о Персефоне, где смерть богини (зерна) осенью является условием возрождения жизни весной» [Ямпольский, 2014]. Музыка граммофона в «Серафите I» становится символом единства времен, миров, двойников героя (Орфей — Тангейзер), стремящегося к обретению Серафиты — Елизаветы — Эвридики, Вечной Женственности, но идеал и для Орфея, и для Тангейзера — несбыточная греза. Сюда вписывается и наблюдение А. Лиштанберже, анализировавшего образ Венеры в «Тангейзере»: «Та Венера, которую он воспеваает, не есть только богиня расслабляющего и унижающего сладострастия; она также — источник всякой радости на земле, всякой красоты, — всего того, что делает жизнь светлой и привлекательной; без нее этот мир был бы только пустыней» [Лиштанберже, 1997, с. 119]. Венера существует на горе, т.е. в возвышенном мире, куда и стремится Тангейзер⁶.

Контаминация овидиевского и вагнеровского сюжетов очевидна и в романе «Домой с небес», где, как доказывает И. Назаренко, Орфей — Олег, а Эвридика — его возлюбленные Таня и Катя. Специфика мифа в романе заключается в том, что Олег — Орфей с помощью Эвридики, в которой ему важно не платоническое воплощение любви, а плотское, сбегает от Бога на землю. Символистская идея об Орфее как о творце, ищущем любовь и возрождение, разрушена [Назаренко, 2020, с. 99–100]. Рассмотрим эпизод третьей главы, где упомянута опера «Лоэнгрин», свадебный марш из которой напевает Олег: *«В ту ночь, полную звёзд, полную тяжёлого запаха хвои, среди тёплых, во тьме не позабывших солнца камней, они впервые поссорились, и Олег, оторвавшись от Тани, в непродолжительном безумии храбрости ушёл*

⁶ В 1920–1930-е гг. в Европе были сделаны граммофонные записи арий из «Тангейзера» в исполнении М. Баттистини.

блуждать по берегу в злобещем свете поздно вставшей ущербной луны, повторяя про себя любимые грубые фразы свадебного марша “Лоэнгрин”» (Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 268). Свадебный марш является самой знаменитой симфонической частью оперы. Но трагизм судьбы Олега соотносится и с жизнью Рыцаря-Лебедя. Лоэнгрин — один из рыцарей Круглого Стола, нашедший Святой Грааль — золотой кубок, из которого испил Иисус Христос на Тайной Вечере, и куда была собрана Его кровь после распятия [Кэмпбелл, 2019]. Собственно, для Вагнера и в «Лоэнгрине», и в финальной опере «Парсифаль» Священный кубок имеет именно христианское значение [Лиштанберже, 1997, с. 428].

Связь героя с рыцарями Грааля близка мифу об Орфее. В опере рыцарь, обретая волшебную чашу, теряет свою истинную любовь, Эльзу, которая заставляет его раскрыть свою личность. Он нарушает обет Святого Грааля, как и Орфей, нарушающий запрет в Царстве Аида, из-за чего Лоэнгрин покидает деву, которая погибает от горя. Изначально Лоэнгрин — это духовный идеал: «Рыцарь Грааля — это представитель абсолюта, — бытие, пришедшее к сознанию самого себя и вселенной» [Лиштанберже, 1997, с. 144]. Олег не обретает любовь и вынужден уйти и из мира земного, и из небесного, как Лоэнгрин, оставивший Эльзу: *«Нет, Аполлон, ни неба, ни земли, а великая нищета, полная тишина абсолютной ночи... Помнишь Saint Jean de la Croix. Тёмною ночью, о счастье, о радость, никем не замеченная душа вышла из дому, о счастье, о радость, навстречу своему жениху»* (Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 430).

В книге стихов «Флаги» контаминация граального и орфического сюжетов возникает в стихотворении «Под землю»⁷, где один из подтекстов — вагнеровские оперы о Чаше. Миниатюра написана в форме баллады, путник, нашедший Святой Грааль, спешит к таинственному храму, чтобы принести кубок, издающий прекрасное пение, притягивающее лесных зверей:

*И все было глухо и тягостно в чаще.
Над всем были снежные толици и годы,
Лишь музыка тихо сияла из Чаши
Неслышным и розовым светом свободы.*

⁷ Сюжет о поиске Святого Грааля в поэзии Поплавского частотен и соотносится с мифом о нахождении Эвридики Орфеем («Нездешний рыцарь на коне»), Христа («Розы Грааля»), небесной девы («Романс»), утерянной музыки Рая («Отдаленная музыка неба», «В зимний день на небе неподвижном»).

*И плакали волки. А мёртвый был кроток
Исполнив заветы Святого Грааля
И только жалел что оставил кого-то
В подземной часовне за чёрным роялем
(Борис Поплавский. 2009. Т. 1. С. 192).*

Очевидны переклички с «Парсифалем», где исполнение заветов Грааля дарует рыцарю Парсифалю искупление грехов, духовную целостность. Путник в стихотворении также счастлив от исполнения заветов Святого Грааля, заплатив за священную музыку Чаши своей жизнью.

Аллюзии к «Лоэнгрину» возникают в «Мистическом рондо II», где образ мертвой Эльзы знаменует невозможность гармоничного существования ни на земле, ни на небе: «На высокой ярко-красной башне / Ангел пел, / А в зелёном небе, детям страшном, / Чёрный дирижабль летел» (Борис Поплавский. 2009. Т. 1. С. 192)⁸. Спасением для героя остается таинственный берег Леты, символизирующей небытие, мрак смерти, где существует прекрасная Эльза — Эвридика. К Лоэнгрину отсылает и венчание: свадебный марш напевает Олег:

*Тихо солнце ехало по рельсам
Раскалённым.
С башни ангел пел о мёртвой Эльзе
Голосом отдалённым...*

*О прекрасной смерти в час победы,
В час венчанья,
О венчанье с солнцем мёртвой Эды,
О молчанье*

*И насквозь был виден замок снежный
В сердце лета
И огромный пляж на побережье
Леты...
(Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 192).*

⁸ Зеленый цвет в творчестве Поплавского соотносится с мотивами болезни, лихорадки, смерти и безумия («Зеленый ужас», «Роза смерти», «Dolorosa», «Священная луна в душе», «Ты говорила: гибель мне грозит»).

Возможно, что и упоминание Эды вплетается в фольклорный контекст оперы, поэт искажает название германо-скандинавского памятника «Старшая Эдда», чьи саги послужили основой либретто «Золота Рейна» и «Зигфрида»⁹.

Рассмотрим следующий фрагмент из «Аполлона Безобразова», где возникает анти-реминисценция: *«Всё началось с “Вальса роз” Вагнера, и в то время, как нестройный шум музыки увеличивался, солнце, давно прошедшее над нашей головой, стало клониться к закату, и скоро розоватый горячий вечерний свет ярко осветил белые и декоративные купола курзала»* (Борис Поплавский. 2009. Т. 2. С. 212). Однако Вагнер не написал сочинения с таким названием¹⁰. Возможно, поэт имел в виду вальс И. Штрауса «Розы с юга», который играли в парках и курзалах. Розы у Поплавского неизменно связаны с темами праздника, смерти и с пространством вокзала:

*Розов вечер, розы носит ветер.
На полях поэт рисунок чертит.
Розов вечер, розы пахнут смертью
И зелёный снег идет на ветви.*

<...>

*Корабли отходят в небе звёздном,
На мосту платками машут духи,
И, сверкая через тёмный воздух,
Паровоз поёт на виадуке.*

(Борис Поплавский. 2009. Т. 1. Роза смерти. С. 184).

Концепция творчества Б. Поплавского и Gesamtkunstwerk Р. Вагнера

В своей статье «О субстанциональности личности», размышляя о композиторах немецкого романтизма, среди которых поэт называет Вагнера, Поплавский отмечает, что немецкая и австрийская классическая музыка есть порождение идеализма. Одним из принципов идеализма является стремление к целостности различных элементов вселенной: «Весь немецкий идеализм явственно пронизан буддийскими настроениями, отсюда его спокойное величие и его музыкальность,

⁹ В первой части диптиха «Мистическое рондо I» упомянут Овидий: «Может быть, в тебе живёт Овидий...», что вновь подчеркивает близость орфического и вагнеровского сюжетов.

¹⁰ Вагнер почти не писал вальсов, исключением являются фортепианные пьесы («Цюрихский вальс обожания» ми-бемоль мажор).

потому что музыка, на мой взгляд, есть раньше всего аспект связи частей в целом, аспект тайной власти целого над частями, а также аспект вечного схематического повторения всего» (Борис Поплавский. 1938. С. 63). Музыка задает вечное и постоянно повторяющееся циклическое движение мировых процессов, являясь первоосновой сущего, силой, способствующей метафизическому единению в бытии, из-за чего «супериндивидуалистические народы, “истинные демократы”, как голландцы, шведы, англичане, французы, не создали большой музыки» (там же).

Рассмотрим подробнее следующую сентенцию: «Немецкий идеализм лежит в основании немецкой музыки, по счету, в сущности, второй <...>. Вторая музыка есть музыка смерти или небытия, сквозящего сквозь половую оптимистическую песенную стихию, и это есть Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Вагнер» (Борис Поплавский. 1938. С. 64). Идеализм германоязычных композиторов соотносится, прежде всего, с их верой в величие музыки, в ее объединяющую силу. Эти убеждения разделяли и русские символисты. Упоминание Вагнера и Бетховена в данном случае чрезвычайно важно, так как именно оперы Вагнера и Хоральную симфонию Бетховена Вяч. Иванов и А. Белый выделяли как образцы теургической и соборной музыки.

Вагнер был идеалистом, что уже вписывается в концепцию Поплавского. Композитор полагал, что творение искусства — сила, объединяющая людей: «В этом произведении искусства народ — это живое воплощение необходимости, наш великий избавитель и благодетель — предстанет как целое; в этом произведении искусства мы все объединимся: носители необходимости, познавшие бессознательное, позволившие произвольное, свидетельствующие о природе — счастливые люди» [Вагнер, 1978, с. 150]. Воплощение этого искусства, названного *Gesamtkunstwerk*, — опера, «благородный союз», где «каждый вид искусства снова стал самим собой, и между пируэтом и либретто музыка снова располагает собой по своему усмотрению» [Вагнер, 1978, с. 212]. Музыка — первооснова, сфера, где остальные искусства начинают развитие, стремление к пределу: «Оркестр, однако, как бы одновременно замыкает сценическое окружение актера, расширяя неисчерпаемую природную стихию до столь же неисчерпаемой стихии художественного человеческого чувства» [Вагнер, 1978, с. 243].

Объединяющая мощь творчества рассматривалась Вяч. Ивановым («Вагнер и дионисово действо»), А. Белым («Формы искусства»), А. Бло-

ком («Искусство и Революция») ¹¹. В статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» Вяч. Иванова искусство видится как стихия, создающая мифы, тяготеющая «к типу большого, всенародного искусства» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 89]. Эпоха мифотворчества, о которой пишет Вагнер, по Иванову, наступит лишь тогда, когда *творцы-келейники* переступят через стремление к индивидуализации и музыка, театр и поэзия объединятся «в синтетическом искусстве всенародного действия и хоровой драмы». Опираясь на концепцию хорового дифирамба, Иванов делает вывод: «В этом дифирамбе все динамично: каждый участник литургического кругового хора — действенная молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 93–94]. В этом единстве видится Иванову театр будущего, где каждый человек, будь то актер или зритель, — участник всеобщего хора, что близко социалистическим взглядам Вагнера: «Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 94]. Говоря об античных оргиях, Иванов отмечает, что именно участники единого действия, где каждый играл свою роль, стремились к трансцендентному откровению, единению с богами и обретению катарсиса. Хор — символ всемирной соборности: «И только тогда, прибавим, осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 102].

Проблема хора становится для Иванова наиболее значимой в эстетических трудах, посвященных «духу музыки». Он пишет о слиянии дионисийского и аполлонического, опираясь на Вагнера: «Теоретик-Вагнер уже прозревал дионисийскую стихию возрождающейся Трагедии, уже называл Дионисово имя» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 82]. Иванов вводит понятие Симфонии, которое совмещено с символом хора.

¹¹ Для символистов Вагнер важен и метафизической философией музыки как явления за-предельного: «В этой симфонии инструменты говорят на языке, которого не знала еще ни одна эпоха, ибо чисто музыкальная вплоть до поразительно разнообразных нюансов выразительность захватывает слушателя на протяжении доселе неслышанной длительности, трогает его душу с силой, недоступной никакому другому искусству; в своем разнообразии она являет ему столь свободную и смелую закономерность, что мощь ее заведомо превосходит для нас всякую логику, хотя законов логики в ней нет и в помине; <...>. Поэтому симфония должна представляться нам в самом точном смысле откровением другого мира; на самом деле она раскрывает перед нами сцепление явлений мира, совершенно отличное от обычного логического сцепления, из чего прежде всего бесспорно явствует одно: эта связь напрашивается со всепобеждающей убедительностью и столь властно направляет наши чувства, что приводит в замешательство и полностью обезоруживает логический разум» [Вагнер, 1978, с. 514–515].

Оркестр — созидатель энергии, которая вводит всех в экстаз, заставляя слиться с музыкой. Хор — символ единства народов: «Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган хорового слова» [Иванов, Т. 2, 1979, с. 82].

Как у Иванова, у А. Белого музыка способна объединять все сущее. Это связано с внешним миром (народ, зрители, актеры, хор) и с внутренним содержанием мелодии, которая соединяет чистым движением сущее: «Музыкальный мотив объединяет разнообразные картины аналогичного настроения; он заключает в себе как бы экстракт из всего того, что значительно в этих картинах» [Белый, 1994, с. 136].

Наиболее мощно тема музыки как духа объединения развита в эстетике Блока. Музыка — поток, несущий обновление, она подобна ветру, чьим воплощением является Революция, она связывается с братством народов, и необходимо «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (Александр Блок. Т. 6. С. 19). Дух музыки есть энергия разрушения, изменения, преображения. Вагнеровские идеи соотнесены с эпохой перемен. Символом этой дионисийской музыки становится Мировой Оркестр, что отличается от идей Белого и Иванова, для которых таковым являются симфония, хор: «“Мировой оркестр” у Блока символизирует такое соотношение личного и всеобщего, которое предполагает “нераздельность и неслиянность” этих начал. ... Такое соотношение личного и всеобщего не означает пассивного растворения личности в общем ходе мировой жизни и не снимает отчуждения автоматически» [Магомедова, 1997, с. 101].

Идеи Вагнера у Блока также связаны с социальным фоном, в центре его концепции — народ как общее тело, и поэт, который должен стремиться стать частью этого тела. Противопоставление солиста оркестру восходит к пифагорейству: «Он прибегает к традиционной топике мировой гармонии, противопоставляя “голос одного”, музыку “оторванной” души “звездного” интеллигента и “мировую музыку”» [Блюмбаум, 2015, с. 8-9]. Если у других символистов важно произведение, то Блок акцентирует внимание на исполнителе в единстве с душами народа, создающими вечную метаморфозу.

Идеалистическое воззрение Вагнера, столь важное в мировидении символистов, у Поплавского несколько изменено. Для него важен индивидуализм. Он отмечает, что гармония строится на хаотическом равновесии, где нет ничего устойчивого. Пример такого имперсонализма — французская музыка эпохи декаданса, чьи творцы «чувстви-

тельны к просвечиванию имперсонального небытия сквозь жизнь». Они смогли объединить полноту бытия со своей личностью, соединиться с трансцендентом искусства. Такими творцами стали К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Равель. Единение с космосом, растворение в нем, — фактор, с точки зрения монпарнасца, определяющий: «... музыка, на мой скромный взгляд, по существу, песня о целом, и, следственно, персональное в ней “мистически ощущается”, ибо гипертрофия личности есть раздробление, расчленение, глубокое сокрытие “тени целого”» (Борис Поплавский. 1996. С. 63–64). Личность творца не просто растворяется в музыкальном целом всего сущего, но и просвечивает сквозь него своим индивидуальным звуком.

Рассмотрим следующую сентенцию: «Ни целое, ни части не музыкальны в себе, ибо они и не диалектичны, а музыкально лишь рождение и гибель частей на фоне целого и, следственно, временность и феноменальность всего индивидуального на фоне Абсолюта, но временность, не естественно, а трагически поглощаемая Абсолютом, трагически, в великой меланхолии своей особенной и вечно попираемой ценности» (Борис Поплавский. 1996. С. 64). Части мира не находятся в гармоничной взаимосвязи, они — «пища», вкушаемая Абсолютом, трансцендентной силой, создающей и убивающей время, которое и образует вселенную и ее части. Музыка связывается со временем, ибо объединение частей в этой цельности делает их наделенными феноменальной сущностью. Все элементы бытия находятся в постоянном потоке времени-музыки, чье движение ведет к смерти.

Понимание музыки поэтом выбивается из вагнерианско-символистского контекста. Музыка синонимична понятию времени как некоего чистого движения, которое, согласно феноменологии, представляет собой вечно движущееся течение, чьи части, подобно тактам сменяют друг друга¹². Э. Гуссерль отмечает: «Когда, например, звучит мелодия, то отдельный тон не исчезает полностью вместе с прекращением вызвавшего его стимула и, соответственно, возбуждения нерва. Когда звучит новый тон, прошедший не исчезает бесследно, в противном случае мы не могли бы ведь заметить отношение последовательных тонов,

¹² Идея о музыке-времени характерна и для Ш. Бодлера, но он, согласно Лаку-Лабарту, опирается на платоновский анамнезис, припоминание душой сферы идей: «Каждый — или, по крайней мере, почти каждый — раз при появлении мотива анамнеза музыка под влиянием, может статься, Нерваля (на самом же деле со времен Руссо это — заметный инвариант современной литературы) оказывалась ежели не напрямую исходным импульсом или двигателем анамнеза, то все же основной стихией воспоминания и навеваемой им “картины”. Как будто музыка всегда была связана с экстазом переусвоения» [Лаку-Лабарт, 1999, с. 50].

мы имели бы в каждый момент один тон, и тогда в промежутке до появления второго тона — незаполненную паузу, однако никогда не имели бы представления мелодии» [Гуссерль, 1994, т. 1, с. 13–14]. Последующий тон (нота) не мыслится без предыдущего, так и время целостно лишь при скреплении фрагментов, которые существуют в сознании, при их мысленном единении. Мелодия и время живут в движении, динамика создает их целое: «К каждому данному представлению естественным образом присоединяется непрерывный ряд представлений, из которых каждое воспроизводит содержание предыдущего, однако таким образом, что оно постоянно прикрепляет к новому (представлению) момент прошлого» [Там же].

Идея о духе музыки Б. Поплавского близка именно феноменологии, — его видение музыки-времени как некой единой вечно движущейся системы. Поэтому столь важная для символистов мировая симфония — у него мортальный музыкально-временной поток. Погружение в стихию музыки дарует катарсис и обновление: «Все погружается в музыку, как бы в метель. Мир оправдывается музыкой. Хорошо умирать под музыку, сладко в музыке плакать, оставлять отчизну, опускаться на дно. Разве нужно плакать над теми, кому сладко умирать, забывать, гибнуть и опускаться, — ведь над всем этим уже отдаленный крик петуха, свисток поезда на откосе и сумрачная тревога зари. Тогда, когда уже очень больно, уже не больно вовсе, так же, когда уже очень страшно, тогда уже больше не страшно, ибо и боль и страх становятся трагическими. А трагическое начало — не величайшее ли упоение, освобождение и катарсис?» (Борис Поплавский. 1996. С. 270).

Если для Вагнера и младосимволистов звучание симфонии несет витальную энергию, соборность и бессмертие, то для Поплавского это сокрушающая стихия, где сильна эсхатологическая энергия, а потому его идея о музыке, восходя к Вагнеру, вписывается, с одной стороны, в контекст феноменологии (идея о музыке-времени), с другой стороны, в эсхатологию. Музыка Мировой Симфонии существует только благодаря смене тактов-душ, постоянному процессу смерти первого такта и рождению последующего: «Но вот существуют времена, когда это обычно до незаметности плавное и ровное течение вдруг стремительно ускоряется. Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размерном 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 по-

чему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» (Борис Поплавский. 2009. Т. 3. С. 26).

Для Поплавского важно не только понимание музыки как вечно-настоящего, вечно-момента, звучащего постоянно сменяющимися тактами, но и частые переключения темпа, уход от размеренности к быстроте, а потому музыка-время имеет влияние на природу и жизнь общества. Сущность этих мелодических потоков, их душа — чистое время, оно порождает и спокойное течение этой музыки, и бурное штормовое. И здесь символом трансцендентного звукового водопада становится Блок: «Блок, например, удачен, с которым Иванов был хорошо знаком. Следственно, это попытка описания Времени, и даже Музыка времени» (Борис Поплавский. 1996. С. 254). Поплавский вводит имя Блока как художника, сумевшего запечатлеть музыку времен: «Я стараюсь идти за Блоком вплоть до народа, до понимания каждой эпохи как части какого-то цельного музыкального развития» (Борис Поплавский. 1996. С. 255). История оказывается родственной производству музыки, все время существования мира есть вечная мелодия, не имеющая ни начала, ни конца, в ней играют и солисты (Блок), и оркестранты: «Его жизнь была для него его личным делом с Создателем, а не делом Общим. Он виртуоз, а не идущий в хоре. В заключение я хочу сказать, что быть хористом и оркестровым музыкантом всегда кажется чем-то более плебейским, чем быть солистом, хотя и плохим» (Борис Поплавский. 1996. С. 255]. Партия оркестранта равнозначна такту в постоянной мелодии, поэтому человек в концепции музыки поэта — это такт, который также должен отдать симфонии времени и мира свое неповторимое звучание.

Заключение

Итак, в творчестве Бориса Поплавского Рихард Вагнер является значимой фигурой. Все рассмотренные нами музыкальные реминисценции имеют определенные коннотации в его творчестве — это и апокалиптические мотивы, и вариации орфического мифа поэта, в основе которого лежит поиск духовного идеала Вечной Женственности или Святого Грааля, который невозможно обрести. Таки-ми вариантами мифа об Орфее и Эвридике являются сюжеты о Тангейзере и Елизавете, Лоэнгрине и Эльзе, а также сюжеты о Граале из «Лоэнгрина» и «Парсифаля». Все упоминания Вагнера у поэта не случайны, сюжеты опер подсвечивают сюжеты стихотворений и романа, а герои Вагнера оказываются и двойниками Орфея и Эвридики, и лирического героя Поплавского.

В романе «Аполлон Безобразов» музыка Вагнера оказывается отзвуком старого мира, погибшей декадентской Европы; для Поплавского важна рецепция композитора французскими символистами, видевшими Вагнера предтечей своего искусства. Поэт опирается на Вагнера и символистов в том, что касается единства всех элементов бытия в Мировой Симфонии (вагнеровская концепция *Gesamtkunstwerk*). Поплавский перенимает мысль о Мировой Симфонии и идею об объединяющей силе музыки, но в своем понимании природы этого единства он уходит от традиции. Для него слияние разнородных элементов бытия рассматривается через призму близкой ему хронологически феноменологической теории о музыке-времени, возникающей в хаосе и постоянно исчезающей в пучине некой трансцендентной силы, названной им Абсолютом. Поплавский является фигурой переходной в истории русской культуры. С одной стороны, поэт оказывается наследником идей Р. Вагнера и русских символистов, а с другой — его идеи о музыке-времени соотносятся с идеями западноевропейской философии 1920-1930-х гг. (труды Э. Гуссерля).

Библиографический список

- Ариас-Вихиль М. А. Французский символизм и русский декаданс: Иннокентий Анненский — переводчик Бодлера. М., 2011.
- Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Блюмбаум А.Б. К генезису и семантике «мирового оркестра» в творчестве Александра Блока: несколько уточнений // *Acta Slavica Iaponica*. 2015. Т. 36.
- Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
- Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: в 2 т. Т. 1. М., 2014.
- Волощенко А.Ю. Некоторые вокальные трудности при исполнении произведений Рихарда Вагнера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2006. № 1.
- Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Гуссерль Э. Собрание сочинений. В 3 т. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994.
- Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964.
- Залесская М.К. Рихард Вагнер. Запрещенный композитор. М., 2013.
- Зусева-Озкан В.Б. Валькирический миф в творчестве Андрея Белого // *Вестник Томского государственного университета*. 2021. № 467.
- Иванов В. И. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1979.

Кац Б.А. Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия. 1994. № 3 (648).

Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве поэтов «парижской ноты» (об одном сравнении в стихотворении Бориса Поплавского «Дождь») // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2009.

Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1.

Кэмпбелл Дж. Роман о Граале. Магия и тайна мифов о Короле Артуре. СПб., 2019. URL: <https://psy.wikireading.ru/hbDoMCsLWf>

Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta. Фигуры Вагнера. СПб., 1999.

Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997.

Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М., 1997.

Максимова М.В. «Проклятые умы» конца XIX века // Вестник СВФУ им М. Е. Аммосова. 2015. Т. 12. № 1.

Назаренко И. И. «Орфей в аду»: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского «Домой с небес» // Имагология и компаративистика. 2020. № 14.

Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993.

Саймон Г.У., Майкапар А. Сто великих опер. М., 1998. URL: <https://www.belcanto.ru/gibel.html>

Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008. URL: <https://klex.ru/weq>

Ямпольский М. Подземный патефон (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26191-podzemnyypatefon-ob-odnom-motive-v-poezii-marii-stepanovoy.html>

Bartlett R. Wagner and Russia. Cambridge, 1995.

Elgart J. Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George). Toulouse, 2014.

Список источников

Белый А. Собрание стихотворений. М., 1997.

Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1960–1962.

Волошин М. Собрание сочинений. В 13 т. М., 2003–2015.

Поплавский Б.Ю. Из дневников 1928–1935. Париж, 1938.

Поплавский Б.Ю. Неизданное. М., 1996.

Поплавский Б.Ю. Орфей в Аду. М., 2009.

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1: Стихотворения / вступ. ст. Е. Меннегальдо; подгот. текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2009.

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений. В 3-х тт. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес / вступ. ст. Е. Меннегальдо; подгот. текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2009.

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений. В 3-х тт. Романы. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / вступ. ст. Е. Меннегальдо; подгот. текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М., 2009.

Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

References

Arias-Vixil` M.A. *Franczuzskij simvolizm i russkij dekadans: Innokentij Annenskij — perevodchik Bodlera*. [French symbolism and Russian decadence: I. Annensky — the translator of Bodler]. Moscow, 2011.

Bely` j A. *Simvolizm kak miroponimanie*. [Symbolism as worldview]. Moscow, 1994.

Blyumbaum A.B. *K genezisu i semantike «mirovogo orkestra» v tvorchestve Aleksandra Bloka: neskol'ko utochnenij*. [To genesis and semantic of the “World Orchestra” in the Alexander Block’s oeuvre: a few clarifications]. In: *Acta Slavica Iaponica*. T. 36. 2015.

Wagner R. *Izbranny`e raboty*. [Selected works]. Moscow, 1978.

Wagner R. *Moya zhizn. Memuary*. [My life. Memoirs]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2014. URL: https://royallib.com/book/vagner_rihard/moya_gizn_tom_i.html

Voloshhenko A.Yu. *Nekotory`e vokal`ny`e trudnosti pri ispolnenii proizvedenij Rixarda Vagnera*. [Some vocal difficulties in performance of Richard Wagner]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal`nyy al'manakh*. [South Russian Music almanac]. 2006. No. 1.

Gerver L.L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkih poetov (pervye desyatiletija XX veka)*. [Music and musical mythology in oeuvre of Russian poets (firsts decennaries of XX century)]. Moscow, 2001 p.

Gusserl` E. *Sobranije sochinenij*. [Complete works.]. In 3 vols. Moscow, 1994.

Debussy C. *Stat`i, recenzii, besedy*. [Papers, reviews, dialogs]. Moscow, 1964.

Zalesskaya M.K. *Rikhard Vagner. Zapreshhyonny`j kompozitor*. [Richard Wagner. Forbidden composer]. Moscow, 2013.

Zuseva-Ozkan V.B. *Val`kiricheskij mif v tvorchestve Andreya Belogo*. [Valkyrie’s myth in the oeuvre of Andrei Bely]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. [Bulletin of Tomsk State University]. 2021. No. 467.

- Ivanov V.I. *Sobranie sochinenij*. [Complete works]. In 4 vols. Bryussel, 1979.
- Kacz B.A. *Otzvuki Vagnera v russkoj poezii*. [Echoes of Wagner in Russian poetry]. In: *Muzykal'naya akademiya*. [Music Academy]. 1994. No. 3 (648).
- Kochetkova O.S. *Mif ob Orfee v tvorchestve poe'tov «parizhskoj noty'» (ob odnom sravnenii v stikhotvorenii Borisa Poplavskogo «Dozhd'»)*. [Myth of Orpheus in Hell in the oeuvre of poets of the "Parisian note" (about one comparison in the Boris Poplavsky's poem "Rain")]. In: *Materialy XVI Mezhdunarodnoj konferencii studentov, aspirantov i molody'kh uchenykh «Lomonosov»*. [Materials of the XVI International Conference of Students, Postgraduate Students and Young Scientists "Lomonosov"]. Moscow, 2009.
- Kochetkova O.S. *Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo*. [Orpheus myth in creativity of Boris Poplavsky]. In: *Vestnik RUDN*. [Bulletin of the Russian Peoples' Friendship University]. 2010. No. 1.
- Kempbell Dzh. *Roman o Graale. Magiya i tajna mifov o Korole Arture* [Roman of Grail. The magic and the secret of myths about King Arthur]. St.Petersburg, 2019. URL: <https://psy.wikireading.-ru/hbDoMCsLWf>
- Laku-Labart F. *Musica Ficta. Figury Vagnera*. [Musica Ficta. Figures of Wagner]. St. Petersburg, 1999.
- Lishtanberzhe A. *Rikhard Vagner kak poet i myslitel*. [Richard Wagner as the poet and the philosopher]. Moscow, 1997.
- Magomedova D.M. *Avtobiograficheskij mif v tvorchestve Aleksandra Bloka*. [Autobiography myth in Alexander Block's art]. Moscow, 1997.
- Maksimova M.V. «*Proklyaty'e umy*» *koncza XIX veka*. ["Damn minds" of the end of XIX century]. In: *Vestnik SVFU im. M. K. Ammosova*. [Bulletin of the North-Eastern Federal University named after. M.K. Amosova]. 2015. Vol. 12. No. 1.
- Nazarenko I.I. «*Orfej v adu*»: *transformaciya mifa ob Orfee i Evridike v romane B. Poplavskogo «Domoj s nebes»*. ["Orpheus in hell": transformation of myth of Orpheus and Eurydice in B. Poplavsky's novell "Homeward from heaven"]. In: *Imagologiya i komparativistika*. [Imagology and comparative studies]. 2020. No. 14.
- Riczci D. *Rikhard Vagner v russkom simvolizme* [Richard Wagner in Russian symbolism]. In: *Serebryany'jvek v Rossii. Izbranny'e stranicy*. [Silver Age in Russia. Featured Pages]. Moscow, 1993.
- Sajmon G.U., Majkapar A. *Sto velikikh oper*. [Hundred greats operas]. Moscow, 1998. URL:
- Chagin A.I. *Puti i licza. O russkoj literature XX veka*. [Ways and faces. About Russian literature of XX century]. Moscow, 2008. URL: <https://klex.ru/weq>
- Yampolskij M. *Podzemnyj patefon. (Ob odnom motive v poezii Marii Stepanovoj)*. [Underground gramophone. (About one motif in the poetry of

Maria Stepanova)]. In: *Novoje literaturnoje obozrenije*. [New Literary Review.]. 2014. No. 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26191-podzemnyypatefon-ob-odnom-motive-v-poezii-marii-stepanovoy.html>

Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge, 1995.

Elgart J. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)*. Toulouse, 2014.

List of Sources

Bely A. *Sobranie stikhotvorenij*. [Complete poems]. Moscow, 1997.

Blok A. *Sobranije sochinenij*. [Complete works]. In 8 vols. Moscow, 1960–1962.

Voloshin M. *Sobranije sochinenij*. [Complete works]. In 13 vols. Moscow, 2003–2015.

Poplavskij B.Yu. *Iz dnevnikov 1928–1935*. [From diaries of 1928–1935 years]. Paris, 1938.

Poplavskij B.Yu. *Neizdannoe*. [Unpublished]. Moscow, 1996.

Poplavskij B.Yu. *Orfej v Adu*. [Orpheus in Hell]. Moscow, 2009.

Poplavsky B.Yu. *Sobranije sochinenij*. [Collected works]. In 3 vols. T. 1: Poems. Moscow, 2009.

Poplavsky B.Yu. *Sobranije sochinenij*. [Collected works]. In 3 vols. T. 2: Apollo Bezobrazov. Home from Heaven. Moscow, 2009.

Poplavsky B.Yu. *Sobranije sochinenij*. [Collected works]. In 3 vols. Novels. T. 3: Articles. Diaries. Letters. Moscow, 2009.

Solovyov V.S. *Stikhotvoreniya i shutochny'e p'esy'*. [Poems and humorous plays]. Leningrad, 1974.