

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/80/10

## **Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Амадей Моцарт в творчестве Бориса Поплавского**

**Глеб Максимович Маматов**

Новосибирский государственный педагогический университет

Новосибирск, Россия

zarra8@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

### *Аннотация*

Статья посвящена исследованию образов композиторов XVIII столетия, Иоганна Себастьяна Баха и Вольфганга Амадея Моцарта, в творчестве поэта первой волны русской эмиграции Бориса Поплавского на материале его дневников, статей в журнале «Числа», стихотворений и прозы. Рассматриваются основные образы и мотивы, связанные с композиторами, осмысливается их место в концепции музыки и искусства поэта-младоземigrанта в соотнесенности с его философско-эстетическими взглядами.

### *Ключевые слова*

Борис Поплавский, литература русского зарубежья, концепция музыки, композиторские мифы, В. А. Моцарт, И. С. Бах

### *Для цитирования*

Маматов Г. М. Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Амадей Моцарт в творчестве Бориса Поплавского // Сибирский филологический журнал. 2022. № 3. С. 110–124. DOI 10.17223/18137083/80/10

## **Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart in the works of Boris Poplavsky**

**Gleb M. Mamatov**

Novosibirsk State Pedagogical University

Novosibirsk, Russian Federation

zarra8@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

### *Abstract*

The paper is devoted to studying the images of 18th-century German composers Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart in the works of Boris Poplavsky, including diaries, articles, poems, and prose. It was found that the image of Bach was transformed, starting from the articles of the early 1930s to the final work “About substantiality of personality”. In early works, Bach is a symbol of Apollonian art, perfect and harmonious, but cold-blooded towards man. However, in the final work, the music of the German Baroque composer is

© Маматов Г. М., 2022

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2022. № 3. С. 110–124

Siberian Journal of Philology, 2022, no. 3, pp. 110–124

a symbol of “Pan, who resurrected in Christ” and embodies harmony and integrity of the Universe. The image of Mozart shows other connotations. He is a Dionysian artist, understood in terms of sensuality, “playing on the low and sweet” nature of man. This nature principle of Mozart, which Poplavsky names “sweet melodiousness”, is considered necessary for the formation of the creator, his initiation. This is related to Boris Poplavsky’s conception of the spirit of music, according to which an artist must die and sacrifice himself to the sacred spirit of music. For this reason, Mozart in Poplavsky’s conception of music has a mortal origin. In prose (novel “Apollon Bezobrazov”) and poems, the motive of Mozart’s “Requiem” arises, connected with apocalyptic themes and harmony of the world. This paper compares Poplavsky’s views and works with the concepts of his modernist predecessors and proves that the poet created original myths about musicians based on the traditions of modernity but acquiring uniqueness due to aesthetic principles.

*Keywords*

Boris Poplavsky, literature of Russian Abroad, concept of music, composer myths, W. A. Mozart, J. S. Bach

*For citation*

Mamatov G. M. Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart in the works of Boris Poplavsky. *Siberian Journal of Philology*, 2022, no. 3, pp. 110–124. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/80/10

В музыкальной мифологии модернистов важное место занимают сюжеты о композиторах. Л. Гервер, «составляя» целые списки имен великих музыкантов у многих поэтов Серебряного века, делает следующий вывод: «“Мировому” и “человеческому” измерениям музыки соответствуют и мифы о музыкантах – “богах” и “героях” новой мифологии. Состав музыкальных имен в текстах русских поэтов начала XX в. очень велик. Особенно насыщенными в этом отношении являются тексты статей об искусстве, рецензий, писем, мемуаров» [Гервер, 2001, с. 30]. Это утверждение можно в равной степени отнести к Б. Поплавскому, в чьих произведениях упоминаются Ф. П. Шуберт, Р. Шуман, Л. ван Бетховен, М. П. Мусоргский, И. Ф. Стравинский. Наиболее часто у поэта возникают имена И. С. Баха и В. А. Моцарта. Исследуемый вопрос касается музыкальной мифологии Поплавского, которой посвящено немало научных трудов. Во многих из них изучается сюжет об Орфее в Аду в его лирике [Чагин, 2008; Норина, Спереденюк, 2012; Кочеткова, 2010, с. 14–15; Назаренко, 2020, с. 92]. Распространенность этого мифологического сюжета в творчестве монпарнасца обусловлена тем, что музыка – одна из главных категорий его поэтики. Н. Прохорова отмечает, что «концепт *музыка*» у Поплавского «содержит в свернутом виде модель его мира и является теоретическим основанием жизнетворчества» [Прохорова, 2007, с. 7]. Теме музыки у поэта посвящены также статьи Э. Олкотта [Olcott, 1973, p. 312], Н. Барковской [1998; 2003, с. 281–283], С. Карлинского [Karlinsky, 2013, p. 247], Н. Нориной [2016, с. 179], Н. Мильковича [2021, с. 40]. Но исследований о композиторских мифах почти нет. Этой теме касается Д. Токарев [2011, с. 335], но, она еще требует осмысления. Бах и Моцарт, упоминаемые в текстах 1930-х гг., представляют собой два типа художника, что связано с эстетикой творческого акта у поэта.

Исследуемые образы возникают в теоретических работах и художественных произведениях, написанных в период 1929–1932 гг. Опираясь на монографии Е. Менегальдо и Д. Токарева, мы выделяем три периода в творчестве Б. Поплавского:

- раннее творчество, близкое поэтике авангарда (конец 1910-х и начало 1920-х гг., поэмы и стихи, вошедшие в книги «Дадафония», «Орфей в аду») [Менегальдо, 2007, с. 21; Токарев, 2011, с. 58];
- зрелый период (1929–1932) (книга «Флаги» (1931), философские сочинения 1929–1932 гг.) [Токарев, 2011, с. 9];
- поздний период (1932–1935) (книга стихов «Снежный час», цикл «Над солнечной музыкой воды» (1932–1934), религиозные сочинения) [Менегальдо, 2007, с. 106, 110–111].

Нами изучаются статьи и дневники, написанные в 1929–1931 гг., где упоминаются Бах и Моцарт, что позволяет допустить мысль о важности изучаемых композиторских мифов именно в эти годы. Материалом для исследования стали «Дневник Т» (1928–1929), посвященный возлюбленной поэта, Т. Шапиро; дневники 1929 г.; доклад «О согласии погибающего с духом музыки», прочитанный 23 мая 1929 г. в объединении «Кочевье»; статьи, напечатанные в «Числах» в 1930–1931 гг.: «О мистической атмосфере русской литературы в эмиграции» (1930), «По поводу новейшей русской литературы» (1930–1931) и последняя опубликованная статья «О субстанциональности личности» (1935).

Определим понятия, ставшие базой работы. Прежде всего, это термин «концепция музыки», означающий систему взглядов на музыку, воссозданную в эстетических трудах и осмысленную в художественном творчестве поэта. Эта концепция изучается с точки зрения ее развития и многозначности, ибо одно и то же явление рассмотрено поэтом по-разному в той или иной работе.

Важным понятием является «композиторский миф». Л. Гервер пишет, что музыка отражена в поэзии XX в. «в мифопоэтической образности, которая в равной степени присуща поэзии и прозе, философии и критике» [2001, с. 7]. Мифотворчество модернистов «преображает и реальность обычных фактов музыкальной жизни, и ставшие “классикой” музыкальные мифы архаически далекого и недавнего прошлого» [Там же]. Эта метаморфоза касается и фигур великих музыкантов, мифы о которых Л. Гервер называет «музыкальными именами» и делит на «богов» и «героев» [Там же, с. 31–32]. Под композиторскими мифами мы понимаем измененные, «мифологизированные» образы музыкантов прошлого через призму устоявшейся в культуре традиции их осмысления или авторского восприятия. Эти образы далеки от «реальных прототипов» и представляют собой специфического для того или иного поэта героя.

Всё вышесказанное определяет цели и задачи нашего исследования. Цель работы – изучение функционирования композиторских мифов о Бахе и Моцарте в художественных и философских работах Б. Поплавского. Эта цель обуславливает следующие задачи: определить основные философские смыслы, закрепленные за этими образами, на основе исследования эго-документов поэта; изучить связь композиторских мифов с его эстетической концепцией творчества и искусства; исследовать репрезентацию этих идей в его художественном творчестве.

Имя Баха монпарнасец упоминает на протяжении первой половины 1930-х гг. Впервые о композиторе он пишет в статье «По поводу новейшей русской литературы». Бах был набожным человеком, играл на органе в соборах Мюльхаузена, Арнштадта, Веймара, Лейпцига и создал кантаты, мотеты и оратории на стихи М. Лютера. Его музыка насыщена христианской символикой, что отмечали известные баховеды [Швейцер, 1965, с. 370; Друскин, 1972; Носина, 1997, с. 28–29, 78].

Однако «Бах Поплавского» парадоксально антирелигиозный: «Здесь впервые проникает в стихи тот таинственный антихристианский яд, которым полна музыка Баха. Яд этот – ирреализация чужого страдания, вопль которого стремительно заглушается звучанием хрустальных сфер» (Поплавский, 1996, с. 271). В других записях поэта «мелодика» хрусталя символизирует горе. Например, с хрустальным пением сравнивается идеализм Гартмана: «пессимистическая, печальная, поющая хрустальность, нашедшая свое выражение в последнем из великих метафизиков XIX века, Гартмане» (Поплавский, 1996, с. 121).

Говоря о Бахе, необходимо учитывать, что в текстах, где он упомянут, возникает и образ стекла, как в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции», где главным вопросом является природа красоты: «Разве всякая красота не зловеще отвратительна в своем совершенстве, как отвратительна дивная музыка Баха, которая по стеклянным лестницам вечно восходит и отдаляется, оставляя за собою ужасающую тьму и одиночество» (Поплавский, 1996, с. 256). Совершенство искусства Баха амбивалентно: оно прекрасно и отвратительно одновременно, эта музыка существует вне земной действительности. Потому упоминаются хрусталь и стекло как символы ясного, аполлонического искусства, прекрасного, но холодного, как поверхность этих материалов. «Стеклянность» баховской музыки у поэта ассоциируется с ее рациональным началом и полифонической техникой, которой Бах владел столь совершенно, что некоторые исследователи видят связь его произведений с античной математикой [Розенов, 1904, с. 14–16; Fauvel et al., 2003, р. 8–9; Tatlow, 2006, р. 80–81]. Для поэта такое понимание искусства было чуждо, он пишет о музыке как магическом экстатичном процессе, схожем с трансом: «Так создается мелодия; если поэт умеет ее изолировать и развить, разрастается в стихотворение, спасти от исчезновения хочет поэт некое ощущение, причем понял он это, может быть, только через музыку, т. е. используя магическую эвокационную силу музыки, подобную заклинанию» (Поплавский, 1996, с. 99).

Собственно, превращение музыки в «прозрачные формы» можно трактовать как аллюзию на аполлонизм. Стекло и хрусталь ассоциируются с разными произведениями искусства, с красотой и изысканностью. У поэта хрусталь и стекло во многих текстах гармонично звучат среди буколического пейзажа: «*Металлических птиц в хрустале, / Пароход на зелёной скале, / Аполлона, что спит на земле*» (Поплавский, 2009а, с. 215), «*Вдалеке, среди молочных паров / Солнце скрыло хрустальной дугой / Грань воздушных и водных миров, / И один превратился в другой*» (Поплавский, 2009а, с. 295). Идеальная красота искусства сиюминутна, что заставляет страдать героя-поэта. Хрупкость стекла и хрусталя, способных разбиться, обуславливает частотность мотива исчезновения: «*Но чем ярче хрустальная даль, / Где волна, рассыпаясь, бежит, / Тем острее прошедшего жаль / И яснее, что счастьем не жить*» (Поплавский, 2009а, с. 296). Музыка Баха, являя совершенную гармонию, несет муки, ибо ее чудесное звучание кратковременно. Важно учитывать, что Ф. Ницше в труде «Рождение трагедии из духа музыки» писал, что аполлоническими являются имеющие форму пластические искусства, противопоставленные музыке, выражающей дионисийское начало [Ницше, 1990, с. 59]. У поэта, обращавшегося к трактату Ницше в докладе «О согласии погибающего...», происходит уход от традиции: музыка Баха имеет материальную форму, подобно пластическому искусству.

«Стеклянные лестницы» – это пространство музыки, соединяющее земной мир и небесные сферы, высшая музыка, обладающая чистой мелодикой и гармонией,

обретающая форму и материал и исчезающая в консонансном звучании-сиянии среди воздушных эмпирий. Данный образ вызывает зрительные ассоциации с гаммой, имеющей диагональное строение при изображении на нотном стане. В. Носина с опорой на материалы баховских семинаров музыковеда Б. Яворского, прочитанных в Саратовской консерватории в 1942 г., анализируя прелюдию и фугу ми-мажор из цикла «Хорошо Темперированный Клави́р», заключает, что основные музыкальные приемы произведения символизируют лестницу / лестницу, позволяющую обрести Бога [Носина, 1997, с. 57]. Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что поэт пишет об интеллектуальном начале музыки Баха, ее строго рассчитанной полифонической технике. Вероятно, это связано и с мотивом гармонии сфер, аллюзии на которую возникают и в творчестве Поплавского, и, возможно, в произведениях И. С. Баха. Допустимо предположить, что стеклянные лестницы связаны с этой античной теорией, характерной для музыки барокко. Любая мелодия для композиторов XVII–XVIII вв. – «отражение небесной музыки, музыки сфер – той музыки, о которой говорил Пифагор» [Блажевич, 2018, с. 68]. Важно предположение А. Митрофановой о том, что концепция гармонии сфер, изученная Лейбницем, была осмыслена в цикле «Искусство фуги» [Митрофанова, 2019, с. 8], о чем пишет и А. Дони [Dony, 2020]. Исходя из этого, можно допустить, что хрустально-стеклянные сферы у поэта связаны с *harmonia mundi*. В его стихах возникает Космос, где поют светила, звезды, планеты. В миниатюре «Звёздный водопад» гармония сфер, воплощенная в образе богини, недоступна герою в земном аду (аналогия с прекрасной и холодной музыкой Баха, далекой от мира):

Смотрю, по горло погружаясь в зло,  
Стоя пятаями на кипящем аде,  
Недвижна Ты, на звёздном водопаде,  
Беззвучно ниспадающем к земле.

Окружена лиловыми кругами,  
Сияньем голубым, звучаньем крыл,  
И в крепких латах спящими врагами,  
И сонмами хвостов, копыт и рыл.  
(Поплавский, 2009б, т. 1, с. 98).

В образе богини очевидно inferнальное начало, она не может спасти лирического героя, существующего в земной преисподней. Рассмотрим стихотворение «Лунный дирижабль»:

Синий звук рассекает эфир,  
Приближается мертвый мир.  
Открывается лунный порт,  
Улыбается юный черт.

И огромная в темноте  
Колоннада сходит к воде.  
В синих-синих луны лучах  
Колоннады во тьме звучат.

В изумрудной ночной воде  
Спят прекрасные лица дев,

А в тени голубых колонн  
Дремлет каменный Аполлон.

Зацветают в огне сады.  
Замки белые всходят как дым,  
И сквозь темно-синий лесок,  
Ярко темный горит песок.

Напевают цветы в саду.  
Оживают статуи душ.  
И как бабочки из огня  
Достигают слова меня.

Верь мне, ангел, луна высока,  
Музыкальные облака  
Окружают ее, огни  
Там звучат, и сияют дни  
(Поплавский, 2009а, с. 186–187).

Прекрасный дворец с колоннами строит Ангел, alter ego героя, описывающий путешествие в ад, которым является ночное светило, звучащее гармонией сфер. Его сверкающая музыка, несмотря на инферальность, оживляет неодушевленные предметы; она воскрешает камни и души, но дистанцированность и специфическая символика стекла, зеркала и изумруда ассоциируются с образами стеклянных лестниц музыки Баха, далекой от земного бытия.

В этот контекст вписывается фрагмент из десятой главы романа «Аполлон Безобразов»: «Рояль сломан, несколько клавишей издают глухой и дребезжащий стук. Аверроэс играет Баха, он знает несколько этюдов и фуг, путая их и перемежая. Покинутый дом своими пустыми комнатами прекрасно передает звуки, и кажется, что во всех комнатах играют Баха. Медленно строятся стеклянные лестницы. Кто-то подымается. На повороте начинается другая, по которой еще далеко до неба, но как уже высоко от земли» (Поплавский, 2009а, с. 144). Музыка Баха охватывает звучанием всё пространство и исчезает, оставляя мир в пустоте. Важен и образ пианиста. Имя героя романа является аллюзией к фигуре знаменитого средневекового теолога Аверроэса. Аверроэс, или Ибн Рашид, – андалузско-арабский философ XI–XII вв., отрицавший мистический подход к религии, ставя выше доказательный [Аверроэс, 1999, с. 3]. В романе его образ не связан с исторической достоверностью. Аверроэс – специалист по средневековому мистицизму, гадатель на Таро, «чрезвычайно странный человек с фантастической биографией», владеющий цветочным магазином и продающий Аполлону растения для алхимических опытов. Исполнение им Баха связывает образ композитора со сферой Трансцендентного.

Можно утверждать, что в произведениях Поплавского начала 1930-х гг. Бах – аполлонический творец, чье искусство чудесно, но антигуманистично. Эта позиция меняется в статье «О субстанциональности личности», где он создает самобытную иерархию классической музыки:

*Первая музыка* – протомузыка, берущая начало в фольклоре, к ней относятся русские композиторы: «первая музыка есть музыка непроизвольной песни, орнаментальная; декоративную и лирическую – цыганскую – стадию никогда русская музыка не перешла: ни в лице Мусоргского, ни в лице Стравинского» (Поплавский, 1996, с. 270).

*Вторая музыка* – звучание смерти (классицизм и немецко-австрийский романтизм): «Вторая музыка есть музыка смерти или небытия, сквозящего сквозь полую оптимистическую песенную стихию, и это есть Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Вагнер» (Поплавский, 1996, с. 270).

*Третья музыка* – музыка воскресения и бессмертия, гармоничной целостности мироздания, к которой поэт относит произведения Баха.

Рассмотрим следующую сентенцию: «наконец, третья музыка должна была бы быть музыкой воскресшего о Христе Пана, пан-христианской, – союза бессмертия и солнечного жара, которые трагически разлучены в предыдущем союзе, ибо солнечный жар в нем есть пол и, следовательно, смерть, а бессмертие есть аскетизм, стоицизм и раньше всего холод высот. Так, к третьей музыке касается, на мой взгляд, едва ли только один Бах, единственный бесспорный оптимист германской мистики» (Поплавский, 1996, с. 271). В статье образ Баха имеет иное значение, в отличие от ранних работ. Его музыка – духовное воплощение верховного Божества, в котором соединены бессмертие со стоицизмом, аскетизмом и целомудрием. Очевидна эволюция от символа запредельного, но хладнокровного к миру искусства, до всемирной гармонии.

В статье упомянут В. А. Моцарт, чей образ в русском модерне имел особое значение: «В России начала XX в. <...> в период расцвета национальной композиторской школы – происходит возвращение Моцарта в русскую поэзию» [Гервер, 2001, с. 40]. Л. Гервер пишет, что создатель «Волшебной флейты» и «Юпитера» представлен или как гений из трагедии Пушкина, или как символ лучезарного искусства, воплощение солнечного божества (Гелиос, Аполлон) [Там же]. Важно учитывать и замечание Т. Ливановой: «Правда жизненного содержания, широта и свобода, с которой Моцарт воплощал различные стороны жизни, контрастные человеческие характеры, – вот что было, прежде всего, близко русским художникам. <...> Передать силу и правду жизненных контрастов в их поэтическом понимании, воплотить глубокие драматические конфликты в оптимистическом их разрешении мог в прошлом только гениальный <...> художник молодой национальной культуры» [Ливанова, 2019, с. 6]. Исследователь подчеркивает, что совершенство музыкальной формы моцартовских творений было также близко русским композиторам [Там же, с. 7].

Но такое понимание образа Моцарта не является полным. Г. Аберт пишет, что в 1780-х гг. происходит «великий стилиевой перелом», знаменующий новый период в творчестве композитора, в чьем наследии появляется больше трагических произведений. О сонате № 14 до-минор Аберт пишет: «Это вечное сопротивление и уступчивость, борьба и смирение, а под конец, <...> мрачное разочарование» [1990, с. 224]. Соглашаясь с Абертом, Г. Чичерин отмечает, что Моцарт переживает период «бури и натиска», которую он, в отличие от других представителей «Sturm und drang» воспринимает как отражение изменений, поэтому его музыку надо воспринимать как «не революцию ради революции», но как «воплощение нового мира, находящегося в брожении» [Чичерин, 1970, с. 66]. В это время Моцарт пишет самые драматичные произведения: фортепианные концерты № 20 и № 24, симфония № 40, опера «Дон-Жуан», «Адажио и fuga» до-минор, Фантазия фа-минор для органа. Вся эта трагическая тематика будет в полной мере выражена в «Реквиеме», которому посвящено немало литературных произведений. И если Моцарт эпохи «бури и натиска» оказался незаметным для русских поэтов, то создатель «Реквиема» становится популярным благодаря трагедии А. С. Пушкина. Л. Гервер пишет, что в модерне «Реквием» трагически связан с гибелью его

создателя: «В самом названии католической службы, конечно, нет и не может быть ничего рокового. Однако история создания моцартовского Реквиема, последовавшая вскоре смертью композитора <...> слухи об отравлении превратили со временем незаконченный Requiem KV 622 в трагический символ моцартовского творчества» [Гервер, 1996]. Распространение в русской культуре получила легенда о странной смерти Моцарта, не успевшего дописать произведение, законченное его учеником, Ф. Зюсмайером [Аберт, 1990, с. 255].

«Моцартианство» Поплавского и опирается на традицию, и отходит от нее, что связано с его эстетикой. Впервые имя венского классика он упоминает в «Дневнике Т»: «И я опять важно ушел, умирая от усталости и восторга, больной и без голоса, но победивший дракона, и решил: она заслужила немного счастья, она устала. Самые [меткие] мои слова были: “Моцарт должен быть Моцартом”. С<альери>-то для нее не нужен» (Поплавский, 1996, с. 153). Эта мысль продолжится далее: «Нас разлучают искусственно (мать), а мы должны были бы еще пять часов выяснять отношения и тогда договорились бы или расстались. Было что-то подобное разрыву протянутых рук при отходах пароходов, и я вдруг почувствовал роковые силы и ценность чуда любви (думал о коже, совершенно не хотел бы поцеловать ее в уста, а в щеку, о Моцарт, Моцарт)» (Поплавский, 1996, с. 155). Поэт вводит хрестоматийную дихотомию «Моцарт и Сальери», но в дневнике она лишена идеи о зависти творца и иронически вплетается в любовную интригу.

В дальнейшем венский классик появляется у поэта как символ чувственного начала в искусстве: «Моцарт, может быть, играет на самых низменных инстинктах – на сладостном. Защита от музыки. Интересный вопрос, может ли быть “сальеровское” – великие цивилизации, великие религии, т. е. не природные, не подхваченные и не несомые природной волной, а наступающие шаг за шагом, с трудом, кропотливо и стойко побеждая “дух тяжести”?» (Поплавский, 1996, с. 95). Антиномия «Моцарт и Сальери» фигурирует в особом контексте. Моцарт выражает собой природное начало музыки, это нечто стихийное, постигаемое на уровне чувств, чему противопоставлен Сальери, чья музыка обладает меркуриальным началом, что типично для традиции. Ю. Лотман, исследуя образы Моцарта и Сальери у Пушкина, писал: «Сальери предан благороднейшему из принципов – принципу искусства, но ради него он перестал быть человеком. Моцарт – человек. Пушкин не раз говорил о “простодушии Гениев”. Моцарт – гений и поэтому по-человечески простодушен» [Лотман, 1995, с. 311]. Мысль младоэмигранта близка традиции: Сальери связан с рациональным и механическим искусством, что созвучно пушкинскому герою, *поверившему алгеброй гармонию*, в отличие от Моцарта, являющего живое, эмоциональное творчество.

Следует отметить связь Моцарта у Поплавского с эротизмом. В статье «О субстанциональности личности» Поплавский писал о «музыке смерти», к которой он отнес музыку этого композитора. Ее мелодия звучит через *половую оптимистическую песенную стихию*. Поэт объединяет в этой музыке Эрос и Танатос. Этот дуализм, возможно, соотносится с дионисийством Вяч. Иванова, что противоположно солнечному культу Моцарта в романтизме и модерне. Музыка Моцарта, как и немецких композиторов XIX в., которых поэт упоминает в этой статье, имеет двойную структуру: оболочка, являющаяся *половой стихией*, и содержание, – музыка смерти. Смерть и любовь, причем не духовная, а сексуальная, неразрывны в этом звучании. В данной концепции можно увидеть идеи поэта о дионисийском начале искусства, опирающиеся на труд «Дионис и прадиионисийство» Вяч. Ива-

нова, которому он подарил книгу стихов «Флаги»: «Общая всем видам древнейшего религиозного мирозерцания мысль о коррелятивной связи между смертью и половой силой, о зависимости земного плодородия и чадородия от воли подземных, поскольку она раскрывалась и в культовых сношениях с семитами, воплотилась в служении Мейлихию <...>, подземному Зевсу, другому лику Зевса небесного, и Мейлихии – Афродите» [Иванов, 1994, с. 21]. Моцарт – носитель этих двух энергий (мортальное и эротическое). Неудивительно, что имя композитора упомянуто и в «Дневнике Т», посвященном любви поэта к Т. Шапиро.

Рассмотрим корреляцию образа Моцарта с мотивом смерти. Следует отметить, что композитор возникает у поэта в записях, посвященных *духу музыки*, согласно которым истинное искусство постигается через гибель и жертвенность во имя него. Только так художник может подарить миру особое сияние своего творчества: «Христос, Сократ и Моцарт погибли и сиянием своего погибания озарили мир. <...> Может быть, даже и духовно погибать необходимо – агонизировать нравственно» (Поплавский, 1996, с. 257). Смерть Моцарта тождественна гибели Сократа и Христа по нескольким причинам. Во-первых, все они, согласно легендам, умерли насильственной смертью. Во-вторых, Моцарт остался верен стихии искусства, подобно Христу, не отрекшемуся от веры, и Сократу, не отказавшемуся от своих убеждений под угрозой смерти. В отношении процитированной сентенции можно говорить о связи музыки Моцарта с праведностью, о чем поэт размышляет в трактате «О согласии погибающего с духом музыки»: «Проблема праведности заключается для нас в согласии или в несогласии с этим духом музыки, от которого зависит внутренняя удача или неудача человека, достижение или недостижение им внутреннего счастья, и косвенно, высшим посвящением или непосвящением во внутреннюю сущность искусств и, в частности, достижение или недостижение известной сладостной напевности, без которой нет настоящих стихов. То моцартовское начало, которое сразу посвящает человека в поэты, в художники и в праведники в религиозном смысле этого слова» (Поплавский, 2009а, с. 26). Моцарт – символ становления творца, которому необходима сладостная напевность, появляющаяся у избранного в момент смерти. Но эта напевность, *моцартовское начало*, – жертва ради искусства. Допустимо говорить о мотиве «Реквиема», который в эксплицированном виде разовьется в художественном творчестве Поплавского. Моцарт умер во время написания мессы, совершив чаемый поэтом подвиг ради искусства, самопожертвование. Сюда вписывается дионисийское начало его музыки. Можно говорить о мотиве жертвоприношения и героической смерти, характерной для культа Диониса у Иванова: «В качестве бога страдающего и умирающего Дионис преимущественно отождествляется с солнцем зашедшим и невидимым, светилом темного царства и сени смертной. <...> Круглые храмы Диониса-Солнца во Фракии символизировали, должно думать, солнечную гробницу, недра земли, раскрывшиеся, чтобы приять и утаить от живых, на время его исчезновения» [Иванов, 1994, с. 175]. Истинный творец полностью погружен в творчество, растворяется в нем. Его смерть – залог перерождения в трансцендентную сущность, в Творца, что близко образу Диониса. Моцарт – бог-герой, который отдал жизнь во имя своей музыки.

Миф о «Реквиеме» развит и в лирике Поплавского. Рассмотрим раннюю миниатюру «Ветер мирозданья» (1920):

С священных Альп, сквозь реквиум столетий,  
Сползают плавно ледники огня.

В своих хорах поют согласно дети.  
Работают, ждут праздничного дня.

Когда закат сиреневый ручьями  
Слетит к их непокрытым головам.  
Чтобы они вновь встретились с друзьями  
На высоте, над отраженьем. Там  
(Поплавский, 2009а, с. 92).

В стихотворении соединены две традиционные для культуры ипостаси композитора: ребенок и автор «Реквиема». В *реквиуме столетий* слиты времена и пространства. Мессу поют дети, которые в финале уходят в мир внеземной, где им суждено воскреснуть. Моцартовский «Реквием», связанный в культуре со смертью и мучениями, становится символом музыкальной целостности мироздания, залогом перерождения.

Важен мотив «Реквиема» в романе «Аполлон Безобразов», где бывший монах Роберт погибает в поединке с главным героем в Альпах. В тринадцатой главе Роберт представлен как бродяга, поющий отрывки из «Stabat Mater» и «Lacrimosa»: «Бродяга пел высоко и усердно, закрыв глаза и покачивая головою, а потом изменил мотив и, низко склонив ее, запел “Реквием” Моцарта: Lacrimosa... Misereere. Requiem, requiem Dei... Пропел и опять, покачивая головой и помахая руками, замолчал. Наконец, вдруг, опираясь о стену, сполз на землю и, сев на нее, опять заголосил: Lacrimosa! Явно он был юродивый, но когда-то знал и лучшую участь, ибо слишком чисто пел и красиво произносил» (Поплавский, 2009а, с. 178). Роберт служил в монастыре в Швейцарии, где провела юность Тереза, главная героиня романа. Бывший монах согрешает, влюбляясь в нее и желая убить ее возлюбленного Аполлона Безобразова, но низвергается в горную пропасть, что символизирует падение в ад. Образ бродячего монаха ассоциируется с отшельником, но Роберт – грешник, не поборивший свое влечение. Важна и связь его с Левиафаном благодаря эпитафии к посвященной ему тринадцатой главе: «Левиафан шёл на нас со всем неистовством своей духовной природы» (Поплавский, 2009а, с. 177). Пение «Реквиема» раскрывает образ монаха-грешника, в котором соединяются любовное и мортальное начала. Традиция символического осмысления великой мессы В. А. Моцарта у Поплавского связывается с мотивом греха, образом Дьявола-Левиафана и традиционным в литературе сюжетом о влюбленном монахе. И очевидно, что в романе мотив «Реквиема» восходит к идеям поэта о Моцарте-Дионисе, соединяющего эротическое и танатологическое начала в своем искусстве.

В музыкальной концепции Б. Поплавского Моцарт и Бах представляют собой два полярных воплощения творца, две модели творчества. Образ И. С. Баха переживает эволюцию в философии поэта. В начале 1930-х гг. он представлен как идеальный, находящийся вне эмпирической сферы художник, чье творчество совершенное, но равнодушное к миру и потому ужасное. Его музыка соотносится с космосом, гармонией сфер и математикой, что, на наш взгляд, обусловливается виртуозной полифонической техникой Баха. Его музыка обретает хрупкую форму, подобную хрусталу и стеклу. Она идеальна по своему чистому прозрачному звучанию. Но эта прекрасная красота недолговечна и отдалена от героя-поэта, находящегося в земном аду, что несет ему страдания. Необходимо учитывать близость этой символики пифагорейскому учению о гармонии сфер, аллюзии на которое

возникают в лирике Поплавского, в произведениях которого космические тела имеют особое звучание и сияние.

В статье «О субстанциональности личности» музыка Баха оказывается воплощением мировой гармонии, в которой органично соединены все разнородные элементы вселенной, а также связывается с целомудрием и духовной чистотой, Бах – *единственный оптимист германской мистики*, чье искусство знаменует бессмертие, целостность и духовную чистоту.

Образ В. А. Моцарта символизирует природное начало искусства и музыки. Это особое первобытное и эротическое, чувственное начало, связанное с дионисийством, важным в творчестве монпарнасца. Моцарт-Дионис соединяет эротическое и мортальное начала, что во многом соотносится с идеями Ницше и Вяч. Иванова. Но связь образа композитора с танатологическими мотивами объясняется концепцией творчества Б. Поплавского. *Моцартовское озарение* – высшая стадия художественного откровения и созидания. Но достижение такого состояния возможно только через гибель и самопожертвование. Моцарт – символ творчества и перехода художника на новый уровень, это смерть, знаменующая не гибель физическую, а инициацию и переход на особый, божественный уровень. Во многом такое понимание Моцарта навеяно мифом о «Реквиеме», который поэту важен тем, что композитор писал свой шедевр, находясь при смерти, таким образом, его гибель является героическим подвигом во имя искусства. Это обуславливает тот факт, что «Реквием» упоминается и в художественном творчестве Поплавского. В *реквиеме столетий* соединяются все времена и пространства, это великая музыкальная сила, дарующая своим исполнителям перерождение в небесных сферах искусства («Ветер мироздания»). Монпарнасец создает самобытную концепцию музыки, в которой устоявшиеся в мировой культуре образы И. С. Баха и В. А. Моцарта обретают особые символические коннотации.

#### Список литературы

- Аберт Г.* В. А. Моцарт: В 4 т. М.: Музыка, 1990. Т. 4. 560 с.
- Аверроэс.* Опровержение опровержения. СПб.: Алетейя, 1999. 688 с.
- Барковская Н. В.* Стилевой импульс «бестактности» в творчестве Б. Поплавского // XX век. Литература. Стиль: стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950): Сб. ст. / Отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 104–115.
- Барковская Н. В.* «...Любящий сын поэзии русской» // Филологический класс. 2003. № 10. С. 79–82.
- Блажевич М. Н.* Числовая символика в музыке немецкого Барокко: миф или реальность // Музыкальный альманах ТГУ. 2018. № 5. С. 65–70.
- Гервер Л. Л.* Музыкальная культура Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М.: Гилея, 1996. URL: [https://ka2.ru/nauka/gerver\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/gerver_3.html) (дата обращения 21.12.2021).
- Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
- Друскин М. С.* Пассионы И. С. Баха. М.: Музыка, 1972. 88 с.
- Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 350 с.
- Кочеткова О. С.* Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 11–18.

- Ливанова Т. Н.* Моцарт и русская музыкальная культура. СПб.: Планета музыки, 2019. 116 с.
- Лотман Ю. М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 300–315.
- Менегальдо Е.* Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алетейя, 2007. 284 с.
- Милькович Н.* Поэтическое искусство Бориса Поплавского: Дис. ... канд. филол. наук. Белград, 2021. 256 с.
- Митрофанова А. А.* Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании Абсолюта // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13.
- Назаренко И. И.* «Орфей в аду»: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского «Домой с небес» // Имагология и компаративистика. 2020. № 14. С. 90–109.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–158.
- Норина Н. В., Спереденюк А. Е.* Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 3. С. 76–83.
- Норина Н. В.* Образы музыкальных инструментов в сборнике стихов Б. Ю. Поплавского «Флаги» // Культурно-историческое наследие как фактор устойчивого развития территории: Материалы Междунар. конф. Соликамск: Изд-во СГПИ, 2016. С. 178–183.
- Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. СПб.: Композитор, 1997. 94 с.
- Прохорова Н. И.* Концепт «жизнетворчество» в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2007. 18 с.
- Розенов Э. К.* О применении закона «Золотого деления» в музыке. Эстетическое исследование // Изв. Санкт-Петерб. общества музыкальных собраний. 1904. С. 15–22.
- Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем». Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛЮ, 2011. 352 с.
- Чагин А. И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2008. С. 92–129.
- Чичерин Г. В.* Моцарт: Исследовательский этюд. М.: Музыка, 1970. 317 с.
- Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 751 с.
- Dony A.* Leibniz et J.-S. Bach: Métaphysique et pensée musicale à l'âge baroque. Liège: Presses universitaires de Liège, 2020. 144 p.
- Fauvel O., Flood R., Wilson R.* Music and mathematics. From Pythagoras to Fractals. Oxford: Oxford Uni. Press, 2003. 189 p.
- Karlinsky S.* Poetry abroad. In search of Poplavsky // Karlinsky S. Freedom from Violence and Lies: Essays on Russian Poetry and Music. Boston: Academic Studies Press, 2013. P. 242–266.
- Olcott A.* Poplavsky: the heir presumptive of Montparnasse // TriQuarterly. 1973. № 27. P. 305–319.
- Tatlow R.* The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today // Understanding Bach. 2006. Vol. 1. P. 69–85.

#### Список источников

- Поплавский Б. Ю.* Неизданное. М.: Христианское издательство, 1996. 512 с.
- Поплавский Б. Ю.* Орфей в Аду. М.: Гилея, 2009а. 192 с.

Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. М.: Книжница. Русский путь. Согласие, 2009б.

## References

Abert G. W. A. *Mozart: V 4 t.* [W. A. Mozart: In 4 vols]. Moscow, Muzyka, 1990, vol. 4, 560 p.

*Averroes. Oproverzhenie oproverzheniya* [Refutation of refutation]. St. Petersburg, Aleteyya, 1999, 688 p.

Barkovskaya N. V. "...Lyubyashchiy syn poezii russkoy" ["Loving son of the Russian land"]. *Philological Class.* 2003, no. 10, pp. 79–82.

Barkovskaya N. V. Stilevoy impul's "bestaktnosti" v tvorchestve B. Poplavskogo [Stile impulse of tactlessness in B. Poplavsky's creativity]. In: *20 vek. Literatura. Stil': stilevye zakonomernosti russkoy literatury 20 veka (1900–1950): Sb. st.* [20th century. Literature. Style: style patterns of Russian literature]. V. V. Eydinova (Ed. in Ch.). Ekaterinburg, 1998, iss. 3, pp. 104–115.

Blazhevich M. N. Chislovaya simbolika v muzyke nemeckogo Barokko: mif ili real'nost' [Numeric symbolic in music of German baroque: myth or reality?]. *Musical almanac of Tomsk State University.* 2018, no. 5, pp. 65–70.

Chagin A. I. *Puti i litsa. O russkoy literatury 20 veka* [Roads and faces. About Russian literature of XX century]. Moscow, Institute for Linguistic Studies RAS Publ., 2008, pp. 92–129.

Chicherin G. V. *Motsart: Issledovatel'skiy etyud* [Mozart: researching etude]. Moscow, Muzyka, 1970, 317 p.

Dony A. *Leibniz et J.-S. Bach: Métaphysique et pensée musicale à l'âge baroque.* Liège, Presses universitaires de Liège, 2020, 144 p.

Druskin M. S. *Passiony I. S. Bakha* [Passions of J. S. Bach]. Moscow, Muzyka, 1972, 88 p.

Fauvel O., Flood R., Wilson R. *Music and mathematics. From Pythagoras to Fractals.* Oxford, Oxford Uni. Press, 2003, 189 p.

Gerver L. L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatiletiya 20 veka)* [Music and musical mythology in creativity of Russian poets (The first decades of the 20th century)]. Moscow, Indrik, 2001, 248 p.

Gerver L. L. Muzykal'naya kul'tura Khlebnikova [Musical culture of Khlebnikov]. In: *Vestnik Obshchestva Velimira Hlebnikova* [Bulletin of the Velimir Khlebnikov Society]. Moscow, Gileya, 1996. URL: [https://ka2.ru/nauka/gerver\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/gerver_3.html) (accessed: 21.12.2021).

Ivanov V. I. *Dionis i pradiionisystvo* [Dionysus and Early Dionysianism]. St. Petersburg, Aleteyya, 1994, 350 p.

Karlinsky S. Poetry abroad. In search of Poplavsky. In: Karlinsky S. *Freedom from Violence and Lies: Essay on Russian Poetry and Music.* Boston: Academic Studies Press, 2013, pp. 242–266.

Kochetkova O. S. Mif ob Orfee v tvorchestve Borisa Poplavskogo [Orpheus myth in creativity of Boris Poplavsky]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism.* 2010, no. 1, pp. 11–18.

Livanova T. N. *Motsart i russkaya muzykal'naya kul'tura* [Mozart and Russian musical culture]. St. Petersburg, Planeta muzyki, 2019, 116 p.

Lotman Yu. M. Iz razmyshleniy nad tvorcheskoy evolyutsiei Pushkina (1830 god) [From reflections about creativity evolution of Pushkin (1830)]. In: Lotman Yu. M. *Pushkin*. St. Petersburg, Iskustvo-SPB, 1995, pp. 300–315.

Menegaldo E. *Poeticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo* [Poetical space of Boris Poplavsky]. St. Petersburg, Alteyya, 2007, 284 p.

Mil'kovich N. *Poeticheskoe iskusstvo Borisa Poplavskogo* [Poetical art of Boris Poplavsky]. Cand. philol. sci. diss., Belgrade, 2021, 256 p.

Mitrofanova A. A. Leybnits i Bakh: universal'nost' myshleniya v ponimani Abso-lyuta [Leibnitz and Bach: universality of thinking in understanding of Absolute]. *Journal of Musical Science*. 2019, no. 4, pp. 5–13.

Nazarenko I. I. "Orfey v adu": transformatsiya mifa ob Orfee i Evridike v romane B. Poplavskogo "Domoy s nebes" ["Orpheus in hell": transformation of myth of Orpheus and Eurydice in B. Poplavsky's novell "Homeward from heaven"]. *Imagology and Comparative Studies*. 2020, no. 14, pp. 90–109.

Nitshe F. Rozhdeniye tragedii iz dukha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. In: Nitshe F. *Soch.: V 2 t.* [Works: in 2 vols]. Moscow, Mysl, 1990, vol. 1, pp. 47–158.

Norina N. V. Obrazy muzykal'nyh instrumentov v sbornike stihov B. Yu. Poplavskogo "Flagi" [Images of musical instruments in B. Yu. Poplavsky's collection "Flags"]. In: *Kul'turno-istoricheskoe nasledie kak faktor ustoychivogo razvitiya territorii: Materialy Mezhdunar. konf.* [Culture and historic heritage as factor of sustainable development of the territory. Materials of intern. conf.]. Solikamsk, SSPI Publ., 2016, pp. 178–183.

Norina N. V. Speredenyuk A. E. Obraz Orfeya v lirike B. Poplavskogo [Image of Orpheus in B. Poplavsky's lyric]. *International research journal*. 2012, no. 3, pp. 76–83.

Nosina V. B. *Simvolika muzyki I. S. Bakha* [Symbolic of music in music of J. S. Bach]. St. Petersburg, Kompozitor, 1997, 94 p.

Olcott A. Poplavsky: the heir presumptive of Montparnasse. *TriQuarterly*. 1973, no. 27, pp. 305–319.

Prokhorova N. I. *Kontsept "zhiznetvorchestvo" v khudozhestvennoy kartine mira B. Yu. Poplavskogo* [Concept "life-creation" in B. Yu. Poplavsky's art worldviews]. Abstract of Cand. art sci. diss. Saransk, 2007, 18 p.

Rozenov E. K. O primeneni zakona "Zolotogo deleniya" v muzyke. Esteticheskoe issledovanie [About application of the "Golden ratio" in music. Esthetic research]. *Izv. Sankt-Peterb. obshchestva muzykal'nykh Sobraniy*. 1904, pp. 15–22.

Shveytser A. *Iogann Sebastian Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow, Muzyka, 1965, 751 p.

Tokarev D. V. "Mezhdru Indiei i Gegelem". *Tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoy perspektive* ["Between India and Hegel". Art of Boris Poplavsky in comparative perspective]. Moscow, NLO, 2011, 352 p.

Tatlow R. The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today. *Understanding Bach*. 2006, vol. 1, pp. 69–85.

#### List of sources

Poplavskiy B. Yu. *Neizdannoe* [Unpublished]. Moscow, Hristianskoe izd., 1996, 512 p.

Poplavskiy B. Yu. *Orfey v Adu* [Orpheus in hell]. Moscow, Gileya, 2009a, 192 p.

Poplavskiy B. Yu. Sobr. soch.: V 3 t. [Collected works: in 3 vols]. Moscow, Knizhitsu. Russkiy put', Soglasie, 2009b.

### **Информация об авторе**

*Глеб Максимович Маматов*, аспирант  
Scopus Author ID 57221804668

### **Information about the author**

*Gleb M. Mamatov*, Postgraduate Student  
Scopus Author ID 57221804668

*Статья поступила в редакцию 09.01.2022;  
одобрена после рецензирования 13.04.2022; принята к публикации 13.04.2022  
The article was submitted 09.01.2022;  
approved after reviewing 13.04.2022; accepted for publication 13.04.2022*