

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

Санкт-Петербургская школа гуманитарных наук и искусств
Департамент филологии

Хуродзе Нина Роландовна

**Семантизация ритма в романе Бориса Поплавского
«Аполлон Безобразов»: мотивы и нарративы**

Выпускная квалификационная работа – МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

по направлению 45.04.01 Филология
образовательная программа «Русская литература в кросс-культурной
и интермедиальной перспективах»

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент
Антон Александрович Азаренков

Рецензент:

д.ф.н., профессор
Юрий Борисович Орлицкий

Санкт-Петербург 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ВОПРОСА	6
1.1 Точное стиховедение и проза поэта	6
1.2 Прозаик Борис Поплавский	9
ГЛАВА II. МЕТОД	14
2.1 Стих и стихоподобные фрагменты в прозе	14
2.2 Ритмическая разметка и анализ данных	18
<i>2.2.1 Ритмические слова</i>	<i>18</i>
<i>2.2.2 Обнаружение случайных метров</i>	<i>19</i>
<i>2.2.3 Ритмические и семантические повторы</i>	<i>22</i>
ГЛАВА III. МУЗЫКА (И) СЛОВА. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОЗА БОРИСА ПОПЛАВСКОГО	28
3.1 Проблема интерпретации словесной музыки	28
3.2 Еще раз к вопросу о музыкально-литературных исследованиях	34
3.3 Музыкальный принцип в поэтике Поплавского	38
ГЛАВА IV. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	56

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX века проза поэта стала объектом стиховедческих исследований, авторы которых впервые применили к ней точные методы анализа. Разметка текста по ритмическим словам, выделение «случайных» силлабо-тонических размеров, выявление закономерностей их распределения позволяет соотнести ритмические эффекты прозы поэта с ее содержанием и композиционной структурой.

Материалом этого исследования является роман Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов». Оригинальная поэтика, сложившаяся в творчестве писателя-эмигранта, претерпела влияние немецкого романтизма, французского и русского символизма, авангарда, сюрреализма и других направлений визуального, музыкального и вербального искусств. Талантливый художник, ставший свидетелем исторических катастроф, Поплавский использовал искусство в качестве инструмента, способного с точностью зафиксировать факты духовной жизни, отразить неумолимое движение времени, запечатлеть *музыку* движимого мира.

Цель моего исследования — изучение способов репрезентации *музыкального* в тексте «Аполлона Безобразова». Повторяемости структур — ключевая особенность музыкальной организации, отраженная ритмом. С одной стороны, я обращаюсь к ритму русских силлабо-тонических метров. С другой — рассматриваю концепцию музыки в контексте поэтологической системы Поплавского. Предмет исследования — силлабо-тонические «случайные» метры в их взаимосвязи с центральными для поэтики монпарнасца мотивами: музыки, *погибания*, нахождения в пространстве междумирия. Ритмическая организация текста романа включает в себя малые и большие стихотворные фрагменты, скрытые ритмические структуры, которые влияют на динамику повествования и эмоциональное восприятие текста читателем. Объекты исследования: метрические, ритмические и смысловые повторы — реализуют эстетический принцип символической неделимости художественного знака.

Методологической основой исследования стали работы специалистов в области стиховедения и теории прозы. Значимый вклад в изучение ритмической организации прозаического текста внесли Г.А. Шенгели, Б.В. Томашевский, М.Л. Гаспаров, Ю.Б. Орлицкий, Е.В. Казарцев и др.

Монография Казарцева «Сравнительное стиховедение» — фундаментальная работа о ритмическом представлении русского стиха и прозы, последовательно описывающая принципы точного стиховедческого анализа от истоков дисциплины до современных методологических подходов. Автор систематизирует и обобщает предыдущие исследования Г.А. Шенгели, Б.В. Томашевского, А.Н. Колмогорова, В.Е. Холшевникова, М.А. Красноперовой и др., а также собственные результаты по ритмике немецкого, голландского, русского стиха и случайных метров в прозе поэтов. Исследуя прозу Поплавского, я использую правила ритмической разметки текста, сформулированные Казарцевым на основе предложенного В.М. Жирмунским деления фонетических слов на самостоятельные, несамостоятельные и ритмически двойственные.

Помимо точного стиховедческого метода, я обращаюсь к мотивному анализу прозы Поплавского, опираясь на книгу Д.В. Токарева «Между Индией и Гегелем». Монография посвящена компаративному анализу философских, визуальных и музыкальных аспектов, составляющих поэтику Поплавского. Помимо детально разработанных в монографии сюжетов — философско-религиозных представлений, интертекстуальных связей Поплавского с русскими символистами и французскими авангардистами, его положения в историческом контексте, экфрасиса и других включений визуального в вербальный текст — я нахожу в работе Токарева множество идей, имеющих исследовательский потенциал для моей диссертации. Поплавский оказывается не только около политики, истории и живописи, но и около музыки, так как ее образ в поэтике автора представляется не столько собственно музыкальным, сколько принадлежащим области *трансмюзикального*, т.е. опосредованной словом музыки.

Эта работа состоит из четырех глав, каждая из которых посвящена отдельному аспекту исследования. Первая глава «История вопроса» охватывает эволюцию стиховедческих подходов к анализу ритмики прозы. В ней рассматриваются ключевые концепции и методы, разработанные А. Белым, В.М. Жирмунским, М.А. Красноперовой и другими исследователями. Кроме того, описывается творческий путь Поплавского и история публикации его романа, а также события, повлиявшие на становление поэтики автора.

Вторая глава «Метод» посвящена описанию методологических подходов, использованных в исследовании. В ней подробно рассматриваются методы ритмической разметки и анализа полученных данных, используемые для выявления стихоподобных фрагментов в прозе. В разделе 2.2.3 я описываю процесс типологизации выделенных ритмических явлений, а также их связь с семантикой текста. Точный стиховедческий метод был использован мной и в предыдущих исследованиях на материале прозы М. Лермонтова и А. Белого. К тексту «Аполлона Безобразова» будут применены герменевтико-интерпретационный метод и мотивный анализ в сочетании с описанным выше точным подходом.

В третьей главе «Музыка (и) слова. Музыкальная проза Бориса Поплавского» я исследую проблему интерпретации словесной музыки в прозе Поплавского, а также рассматриваю различные подходы к анализу музыкальных элементов в литературном тексте. Концепция музыки, тщательно разработанная Поплавским как в его художественных произведениях, так и в статьях анализируется в контексте музыкально-литературных исследований XX–XXI веков и европейской поэтики от античности до первой четверти прошлого столетия. Наконец, четвертая глава «Репрезентация музыкального в прозаическом тексте» предлагает к рассмотрению конкретные фрагменты романа, где *музыкальные* элементы интегрированы в композиционную структуру текста, а также его мотивную организацию.

В основе этой работы лежит гипотеза о том, что ритм как физическое проявление музыкальности мирового устройства в поэтической системе Бориса Поплавского наделен семантической значимостью как на уровне коротких

фрагментов текста, так и в движении форм и повествовательной структуре некоторых глав. В связи с мистическим представлением Поплавского о музыке ритм для него становится порождающим текст инструментом, основным принципом композиционного устройства романа.

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ВОПРОСА

1.1 Точное стиховедение и проза поэта

Стиховедение как точная дисциплина зародилась в работах Андрея Белого в начале XX века. В трудах «Символизм», «Ритм как диалектика и «Медный всадник»» автор исследовал закономерности, свойственные стихотворной ритмике поэтов XVIII и XIX веков¹. В то же время В.М. Жирмунский работал над книгой «Введение в метрику. Теория стиха», которая увидела свет в 1925 году и представила читателям «фонетическое обследование акцентных отношений»². Жирмунский описал три степени «акцентной выделенности слова», в связи с чем сформировал три группы ритмических слов³.

Вслед за анализом ритмики стиха возник интерес к ритмической организации прозы. Незадолго до публикации исследования Жирмунского, Г.А. Шенгели в «Трактате о русском стихе» впервые предложил концепцию ритмических слов в русской прозе, проанализировав тексты десяти русских писателей⁴. Шенгели установил близость частот одинаковых ритмических слов в текстах разных авторов, что впоследствии было подтверждено в работах

¹ *Белый А.* О художественной прозе // Горн. 1919, Кн. 2/3. 1919. С. 49-55

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: изд-во «Федерация», 1929.

² *Жирмунский В. М.* Теория стиха / В. Жирмунский [Послесл. В. Е. Холшевникова, с. 643–660]. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975.

³ *Казарцев Е. В.* Ритмика случайных четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник С.-Петербургского университета. Серия 2. История, языкознание, литературоведение. СПб: 1998. С. 86.

⁴ *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.: Пг., 1923.

Б.В. Томашевского⁵ и М.Л. Гаспарова⁶. Ритмические словари, составленные исследователями на обширном материале русской прозы, легли в основу утверждения об однородности распределения ритмических структур вне зависимости от жанра и автора текста⁷. Гипотеза об однородности позднее была испытана М.А. Красноперовой и принята как пригодная для описания «статистических распределений ритмических слов»⁸. Однако ряд текстов показал отклонение от эталонных вероятностей, которое оказалось неслучайным: «При написании прозаического произведения поэты используют, как правило, словесный арсенал, скрещивающий возможности стиха и прозы»⁹.

В 1985 году была опубликована статья В.Е. Холшевникова, в которой автор исследовал ритм прозы поэта на материале текстов А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, А. Чехова, К. Тимирязева¹⁰. Эта работа положила начало изучению ритмики прозаических текстов, написанных поэтами, анализу распределения случайных стихоподобных фрагментов. Пользуясь тем же методом (исключение составляет синтагматическая цельность фрагментов: Холшевников выделял только синтаксически цельные фразы, тогда как Красноперова отбирала все метрически подходящие стихоподобные фрагменты) исследовательница выдвинула гипотезу о том, что «прозаическая ритмика [Лермонтова] испытывает влияние поэтического творчества». Эта мысль впоследствии получила поддержку в работах Е.В. Казарцева о ритмике

⁵ *Томашевский Б. В.* О стихе. Статьи. Л.: Прибой, 1929.

⁶ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М: Изд-во «Наука», 1974. С. 79–88.

⁷ *Казарцев Е. В.* Указ. соч. С. 107.

⁸ *Красноперова М. А.* Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха: Учеб. Пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. С. 48.

⁹ *Красноперова М. А.* К вопросу о распределении ритмических слов и случайных ямбов в художественной прозе // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Изд. центр РГГУ, 1996. С. 163–167.

¹⁰ *Холшевников В. Е.* «Случайные» четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития: Сб. науч. тр. М.: Наука, 1985. С. 134–142.

случайный четырехстопных ямбов в прозе поэта¹¹. Более того, автором была выдвинута новая гипотеза о том, что «проза поэта зависит от эволюции стихотворного ритма».

Обе гипотезы были подтверждены и в моих исследованиях распределения случайных четырехстопных ямбов в прозе Лермонтова и Белого¹². Анализ ритмики стихоподобных фрагментов был проведен на фоне вероятностной модели Колмогорова, а также данных, касающихся эволюции стихотворного ритма у поэтов XVIII-XX веков. В ритмической структуре романов «Вадим» и «Герой нашего времени» удалось обнаружить влияние закона регрессивной акцентной диссимиляции (ЗРАД), открытого К.Ф. Тарановским применительно к русским двусложным размерам стиха¹³. Альтернирующая тенденция, свойственная чистому стиху Лермонтова (и других поэтов XIX века), нашла отражение и в ритмике случайных четырехстопных ямбов, вызвав то самое «отклонение от эталонных вероятностей», упомянутое выше.

В то же время стихоподобные фрагменты, выделенные из романа «Петербург» Белого, имели двойственную структуру. С одной стороны, реальная ритмическая тенденция случайных четырехстопных ямбов была созвучна как вероятностной модели, так и ритму чистого стиха автора в период с 1908 по 1909 годы — здесь уже не стихотворная ритмика вторгается в прозаическую, а наоборот. С другой стороны, отдельные показатели употребимости той или иной стихотворной формы¹⁴ в прозе по сравнению с

¹¹ Казарцев Е. В. Указ. соч. С. 108.

¹² Хуродзе Н. Р. Стихоподобные фрагменты в прозе поэта: сравнительный анализ: бакалаврская работа по напр. под-ки 45.03.01 «Филология». URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/634899143> (дата обращения: 22.05.2024).

¹³ Тарановский К. Ф. Ритмическая инерция русских двусложных размеров и закон акцентной диссимиляции // Русские двусложные размеры Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 325.

¹⁴ В первую очередь речь идет о реальной частоте употребления автором IV стихотворной формы по сравнению с вероятностью ее возникновения.

реальным стихом указывают на начало расподобления иктов по признаку ударности — еще один пример проявления ЗРАД. Выявив противоположные схемы в ритмическом устройстве прозы Белого — в тексте романа обнаружено одновременное присутствие альтернирующей и антиальтернирующей тенденций — я сделала вывод о сознательном подавлении автором привычного стихотворного ритма в собственной поэзии.

Анализ стихового начала в прозаическом тексте был продолжен на материале четвертой главы романа Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов». В отличие от случайной метризации, бессознательного уподобления прозаических синтагм реальному стиху в случае с Лермонтовым и модернистских экспериментов Белого, проза Поплавского ритмически разнообразна, богата формами стихотворного присутствия, но одновременно формально неуловима и семантически замутнена. Она наследует как русским символистам — в особенности А. Блоку и Белому — так и французским: Ш. Бодлеру и С. Малларме, а также А. Рембо и Лотреамону, подготовившим революцию поэтического языка¹⁵. «Непросветленный хаос» образов и ритма, «где слова умышленно не точны (выбраны так, чтобы смертельно ранить в области сердца)»¹⁶, а ритм есть воплощенный в словах образ музыки, репрезентирующий атемпоральный музыкальный дух, был рассмотрен мной как самостоятельное явление вне связи с чистым стихом Поплавского.

1.2 Прозаик Борис Поплавский

Борис Поплавский, часто именуемый современниками «Орфеем русского Монпарнаса», был известен своим мистическим талантом и

¹⁵ Токарев Д. В. Борис Юлианович Поплавский // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2013. С. 666.

¹⁶ Там же. С. 676

«калейдоскопичностью воззрений»¹⁷. Покинувший Москву после революции, поэт вместе с отцом Ю.И. Поплавским оказался сначала в Харькове, затем в Крыму, Ростове-на-Дону и, наконец, в 1921 году — в Париже, где оставался вплоть до своей безвременной кончины в 1935 году. Долгое время творчество «русского Рембо» привлекало внимание только узкого круга исследователей и любителей литературы первой волны эмиграции. В предисловии к сборнику стихов Поплавского, опубликованному в 1999 году и включавшему ряд материалов ранее не изданных, Светлана Иванова писала: «Он ждет где-то в астральной пустоте того дня, когда он по-настоящему, как звезда первой величины, будет признан и принят на родине предков»¹⁸. Кажется, время Бориса Поплавского наступило: на протяжении последних 30 лет его наследие привлекает внимание все большего числа исследователей и читателей своей оригинальной поэтикой, таинственным литературным аскетизмом и способностью «вознести боль человеческую на высоту трагедии»¹⁹.

Значительное место в поэтике автора занимает взаимодействие *визуального* и вербального текста. Внедрение экфрастических описаний в прозаические и стихотворные тексты позволяет Поплавскому преобразить мир, попытаться отыскать его таким, «каким он должен быть»²⁰. Образ, отраженный в поэзии, деформируется и создает необходимую дистанцию между поэтом и этим образом²¹. Однако, фиксируя внимание на способности наблюдать окружающий мир, всматриваясь в него в поиске истины, автор рискует

¹⁷ Токарев, Д. В. Предисловие. Между идеей и образом // «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе / под ред. Е. Макарасовой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 7.

¹⁸ Иванова С. А Предисловие // Борис Поплавский. Сочинения / Общ. ред. и коммент. С. А. Ивановой. СПб.: Летний Сад: Журн. «Нева», 1999. С. 5–23.

¹⁹ Чагин А.И. Борис Поплавский // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 2 / [ред.-сост. : А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 679.

²⁰ Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 91, 103.

²¹ Токарев, Д. В. Указ. соч. С. 303.

подавить то невыразимое переживание, которое не может быть артикулировано с помощью языка визуальной культуры. Опыт звукового познания, восприятия музыки и трансмузыкальных феноменов остранивает привычный язык и позволяет поэту приблизиться к раскрытию «мистической тайны инобытия»²². Дух музыки в поэтике Поплавского проявляется в согласии со смертью, в вечном умирании, стихи же, «как слезы, рождаются от жалости к себе, постоянно исчезающему и умирающему»²³. Вынужденная эмиграция поместила молодое поколение литераторов в положение между Россией и Францией, музыкой и живописью, гением и де-реализацией, жизнью и смертью, но одновременно около этих полюсов. Во многом поэтому Поплавский остро чувствовал потребность в конструировании нового языка творческой и биографической катастрофы.

По выражению Л. Аллена, Поплавский был богат «только непризнанным при жизни искусством»²⁴. Он начал сочинять стихи в тринадцать лет, а уже в пятнадцать выступал в Ялте в Чеховском литературном кружке²⁵. На протяжении всего творческого пути, поэтический стиль Поплавского изменялся под влиянием авангардизма, французских и русских символистов, сюрреализма и эстетики *fin de siècle*. Это многообразие отразилось в языке его стихотворных и прозаических произведений: «От углубленной саморефлексии Марселя Пруста и герметичного неоклассицизма Поля Валери до заумного метода дадаистов и автоматического письма сюрреалистов»²⁶, от трагичной

²² Тараканова Е. Метафизика и мифология Джорджо де Кирико // Кирико Дж. де. Гебдомерос. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 152.

²³ Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 420.

²⁴ Аллен Л. Предисловие // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. С. 10.

²⁵ Там же. С. 8.

²⁶ Livak L. How It Was Done in Paris. Russian Emigré Literature and French Modernism. Madison: University of Wisconsin press, 2003. (Цит. по: Токарев Д. В. Указ. соч. С. 55).

неуспешности лермонтовского времени²⁷ до модернистских экспериментов Белого и христианского смирения Блока. «Авторское “я” Поплавского становится некой блуждающей субъективностью, ищущей себя в разных жанрах — в поэзии, прозе, дневниках, статьях»²⁸. В романах «Аполлон Безобразов» (1932) и «Домой с небес» (1935) эволюция поэтических, философских воззрений и мистических чувствований Поплавского достигла логического предела. Последний аккорд неоконченной трилогии — роман «Апокалипсис Терезы», так и не увидевший свет — повис в воздухе.

В этой работе я буду говорить о романе «Аполлон Безобразов», первые главы которого появились в еще 1926 году, но были опубликованы в парижских «Числах» только в 1930 году (№2–3). В 1931 году были выпущены еще несколько отрывков (№5), и затем в 1934 году свет увидели фрагменты «Бал» (№10), и «В горах» (последний напечатан в №6 журнала «Встречи»). Остальные части романа были опубликованы уже после смерти автора в нью-йоркском журнале «Опыты» (1953, № 1; 1955, № 5; 1956, № 6). Первые главы романа привлекли внимание критиков: Г. Адамович высказал предположение, что «Поплавскому, может быть, суждено полнее выразить себя не в стихах, а в прозе»²⁹. Ту же мысль озвучил и В. Вейдле на страницах ежедневной парижской газеты «Возрождение»: «“Среди прозы молодых писателей, напечатанной в «Числах», самая талантливая, самая личная — проза Поплавского”»³⁰. Однако финальная глава «In mare tenebrum», напечатанная в № 5 «Чисел», получила резкий отзыв Д. Мережковского, который пожалел, что фрагмент его книги «Иисус Неизвестный» стоял рядом с «“грязными кощунствами декадентского

²⁷ Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 54.

²⁸ Милькович Н. Три разговора о Поплавском: поэтика Бориса Поплавского через призму интертекстуальности. Белград: Филологический факультет, 2022. С. 56

²⁹ Богословский А., Менегальдо Е. Комментарии. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 431.

³⁰ Там же.

романа”» Поплавского³¹. Доподлинно неизвестно, почему Поплавский впоследствии исключил упомянутую 28-ю главу и изменил структуру романа так, что окончательная его редакция к 1932 году содержала 16 глав. Вполне возможно, что на решение литератора повлияла критика, высказанная Мережковским.

Сложная композиция романа продиктована множеством «языков», которые использует Поплавский: текст, словно лоскутное одеяло, соткан, с одной стороны, из аллюзий на другие художественные, религиозные, мистические произведения, а с другой — из постоянного смешения дискурсов, вкрапления дневниковых и даже исповедальных признаний и размышлений, свойственных частному письму. Поплавского завораживает возможность зафиксировать в литературном тексте «факт духовной жизни», превратить его в человеческий документ, исключая «мысль о зрителе»³². Отсюда и замысловатость нарративной конструкции: смена фокализаторов и режимов повествования (в терминах Женетта³³), часто не маркированная в тексте эксплицитно. Например, в 13 главе перед читателем возникает «Дневник Терезы», окончание которого плавно перетекает в речь Васеньки, повествующего о жизни героев в особняке. В описываемом фрагменте Васенька наблюдает за бывшим католическим священником Робертом и Аполлоном Безобразовым. Читатель узнает, что Роберт украл дневник Терезы и ее копию «Подражания Христу», испещренную заметками, из которых герою становится ясно, что она хочет «прижать к своему сердцу Люцифера»³⁴, то есть

³¹ Токарев Д. В. Борис Юлианович Поплавский // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. С. 698.

³² Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 47.

³³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.

³⁴ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 186.

Безобразова, прямо называемого в романе дьяволом. Внимание читателя останавливается на дневниковых записях тогда же, когда в фикциональном пространстве романа их прочитывает Роберт — зазор между тем, кто говорит (в данном случае это Тереза) и кто видит (всевидящий нарратор? Роберт? сама Тереза?) становится все более подвижным.

Наслаивающиеся друг на друга мотивы возвращаются вокруг нескольких ключевых тем, постоянно повторяются, переплетаются и комбинируются, создавая впечатление неделимости повествования как целостного художественного знака. Целое диктует форму и содержание частей, которые, таким образом, могут быть рассмотрены как отдельные «ряд непрочных музыкальных атмосфер»³⁵.

ГЛАВА II. МЕТОД

2.1 Стих и стихоподобные фрагменты в прозе

Так как моя цель состоит в том, чтобы понять, как поэтологические концепции Поплавского относительно музыки влияют на поэтику его прозы, я буду пользоваться синтетической методикой, состоящей из двух основных частей: 1) Стиховедческая разметка и изучение особенностей ритмики прозы поэта; 2) Рассмотрение выявленных метрических эффектов в контексте идей о музыке, которые Поплавский тщательно разработал в своих статьях, поэтических и прозаических произведениях, а также в рамках существующих в европейской культуре представлений о взаимодействии и взаимовлиянии музыки и словесного искусства.

Присутствие ритма в романе Поплавского можно ощутить на нескольких уровнях: он выражается в некоторых повествовательных закономерностях, в динамике стихотворных и прозаических форм, в сменяющих друг друга мотивах, а также в частных стиховых явлениях, о которых в основном пойдет речь в этом разделе.

³⁵ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 62.

Меня интересует метрическая организация романа «Аполлон Безобразов» в связи с ее мотивной структурой. Во время чтения неизменно возникает чувство урегулированности внутреннего ритма произведения: словесный хаос приводится к порядку, который затем рассеивается и вновь выкристаллизуется в ткани романа. Поэт и литературный критик Г.П Струве отмечал, что «в прозе Поплавского, действительно, есть и “музыка” (более подлинная, пожалуй, чем в его стихах, беспомощных и ритмически бедных)»³⁶. В качестве категории порядка я буду рассматривать метрическую организацию синтаксических периодов прозы, так как «в стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и может быть выражен в метрической схеме»³⁷. Подобное утверждение не универсально, однако в рамках традиции изучения силлабо-тонических размеров на него вполне можно опереться.

Обнаружение чистого стиха в прозаическом тексте возможно в процессе чтения, так как подобные фрагменты обычно выделены визуально, то есть обладают формой записи, свойственной стихам. Отрывки мнимой и метрической прозы распознать тоже нетрудно, они явно нарушают слогово-ударную беспорядочность прозаического контекста. Кроме того, во всех найденных мной случаях вкрапления в текст мнимой прозы внутренняя связность и выделенность отрывков на фоне прозы достигается еще и благодаря рифме. Напротив, малые метризованные отрывки не всегда очевидны, так как представляют собой несколько стоп того или иного силлабо-тонического метра, которые могут допускать пропуски метрических ударений, в результате чего становятся еще менее различимыми в тексте романа.

Как в письменной, так и в разговорной речи вне зависимости от интенции автора может возникнуть фраза, формально соответствующая стихотворной

³⁶ Струве Г. П. Поплавский // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Грив. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. С. 176.

³⁷ *Гиришман М. М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Изд. центр РГГУ, 1996. С. 106.*

строке. Если бы мы провели мысленный эксперимент и подставили такую строку в контекст силлабо-тонического стихотворения, она воспринималась бы как принадлежащая заданному дискурсу. Отрывки прозы, соотносимые со стихом, в современном стиховедении принято называть стихоподобными фрагментами или случайными метрами.

Изучение формальных и семантических особенностей найденных отрывков возможно в стиховедении благодаря ряду исследований, проведенных в XX и XXI веках Б.В. Томашевским, В.Е. Холшевниковым, М.А. Красноперовой, А.Н. Колмагоровым, Е.В. Казарцевым и другими. В трудах этих ученых были выявлены закономерности появления метра в прозе поэтов и «чистых» прозаиков и подтверждены гипотезы о влиянии стихотворного опыта авторов на ритмику прозы.

Поиск случайных силлабо-тонических метров в прозаическом тексте прямо связан с понятием ритмического слова, а также процессом ритмической разметки текста. Применение метода, который будет описан в следующей части этой главы, необходимо для получения более полной и объективной статистической выборки. Дело в том, что не все привычные нашему уху варианты стихотворных размеров хорошо различимы в последовательности прозаического текста. Разнообразие ритмического рисунка двусложных метров (ямба и хорея) достигается с помощью пропуска ударения на метрически сильных местах: один только четырехстопный ямб может быть представлен в 8 стихотворных формах. Строки, взятые мной из поэмы М. Лермонтова «Мцыри», иллюстрируют разнообразие способов реализации метрической схемы:

Старик! я слышал много раз,
Что ты меня от смерти спас —
Зачем? Угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок,
Я вырос в сумрачных стенах
Душой дитя, судьбой монах.

Я никому не мог сказать
Священных слов «отец» и «мать».

Первая строка воплощает ритмическую схему I формы четырехстопного ямба: все ударения, предусмотренные метром в ней осуществлены — *Стар^ик!* *я слышал много р^аз*³⁸. Полноударная форма находит отражение во второй строке — *Что ты меня от смерти спас* — в шестой — *Душой дитя, судьбой монах* — и в восьмой — *Священных слов «отец» и «мать»*. Уже в третьей строке одно метрически сильное место остается безударным: *Зачем? Угрюм и одинок*. Одно ударение пропущено, и читатель может уловить на слух ритмическое ускорение в третьей стопе, тогда как остальные реализованы — это IV форма бытования четырехстопного ямба. Такой же структурой обладает четвертый стих, в нем тоже реализованы все ударения, кроме третьего: в русском языке одно слово может нести на себе не больше одного фонетического акцента, следовательно, четырехсложного слова *оторванный* с ударением на втором слоге достаточно, чтобы шестой слог метра остался безударным. Пятая строка повторяет ритм двух предыдущих: *Я вырос в сумрачных стенах*. Трехсложное фонетическое слово *в сумрачных* лишает ударения третью стопу ямба. Наконец, в седьмой строке «Мцыри» реализована II форма русского четырехстопного ямба: фонетическое ударение пропущено на первой сильной позиции — *Я никому не мог сказа^ть*. Далее в тексте поэмы встречается и такая строка, которая опускает два ритмических пропуска: *А у себя не наход^ил* — VI форма.

Чем больше ритмическая структура стиха допускает пропусков ударения, тем сложнее идентифицировать такую строку в прозе как соответствующую стихотворной. В предыдущих исследованиях мне удалось установить меньшую степень ударности всех трех иктов в случайных четырехстопных ямбах по сравнению с чистым стихом (четвертая стопа не может быть безударной по

³⁸ Жирным шрифтом во всех примерах выделены сильные места метра.

определению³⁹). Совершенно иначе дело обстоит с дактилями, анапестами и амфибрахиями. «В трехсложных размерах <...> пропуски ударений обычно встречаются редко и разнообразие ритма достигается преимущественно игрой словоразделов <...> и сверхсхемными ударениями на слабых позициях»⁴⁰. Исходя из моих наблюдений, а также утверждения Гаспарова, я заключаю, что трехсложные случайные размеры в контексты прозы более различимы, чем двусложные.

2.2 Ритмическая разметка и анализ данных

2.2.1 Ритмические слова

К сегодняшнему дню существуют два способа анализа ритмической организации прозы: ручной и компьютерный. И в том и в другом случае первой ступенью исследования является ритмическая разметка текстов. Необходимо вручную разделить весь изучаемый материал на ритмические (фонетические) слова, то есть выделить все комплексы слогов, объединенные одним ударением⁴¹. Так как графические слова не являются в одинаковой степени фонетически самостоятельными, они не всегда совпадают с ритмическими словами. Например, сочетание *передо мной* является одним фонетическим словом, состоящим из четырех слогов с ударением на четвертом слоге, а сочетания *у моря* — трехсложное ритмическое слово, несущее ударение на втором слоге. Стоит учесть, что ритмическая разметка не должна носить интуитивный характер. Для этого обратимся к ряду общих принципов проставления ударений и границ ритмических слов.

Как было упомянуто выше, некоторые графические слова имеют больший фонетический вес, чем другие. Согласно распределению, предложенному В.М. Жирмунским в «Теории стиха», можно выделить три группы слов: 1)

³⁹ Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки рус. культуры, 2000. С. 274.

⁴⁰ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед». 2001. С. 104

⁴¹ Красноперова М. А. Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха: Учеб. Пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. С. 4–5.

безусловно ударные, 2) безусловно безударные и 3) метрически двойственные⁴². Существительные, прилагательные, глаголы (кроме вспомогательных) и наречия (кроме местоименных) всегда обладают собственным ударением вне зависимости от метрической позиции. С другой стороны, никогда не являются ритмически самостоятельными частицы, односложные предлоги и союзы. Исключения составляют случаи, когда ударение смещается на предлог со следующего за ним существительного: сравним *за го́лову* → *за́ голову*.

К двойственным словам Жирмунский относил местоимения и местоименные наречия (и союзы), односложные числительные, вспомогательные глаголы, то есть слова, которые невозможно причислить ни к знаменательным (1 группа), ни к служебным (2 группа). В контексте стиха слова, ударяющиеся неоднозначно, являются фонетически самостоятельными или несамостоятельными в зависимости от их метрической позиции. Если на сильное место метра приходится слово, относящееся к третьей группе, оно становится ударным. Например, в строке четырехстопного ямба *о́н позво́лял все́му́ враца́ться* местоимение *он* занимает метрически слабое место, соответственно становится проклитикой⁴³. Стоит нам немного изменить ту же фразу, поместив местоимение на сильную позицию, и оно приобретает собственное ударение: *враща́ться о́н все́му́ позво́лил*, в данном случае все графические слова соответствуют фонетическим.

2.2.2 Обнаружение случайных метров

По окончании ритмической разметки у исследователя есть два пути: выделить случайные метры вручную, внимательно перечитывая текст, или воспользоваться компьютерным анализом. Программа В.Э. Вашченкова и

⁴² Жирмунский В. М. Теория стиха / В. Жирмунский [Послесл. В. Е. Холшевникова, с. 643–660. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 91.

⁴³ Пример случайного четырехстопного ямба взят из текста «Аполлона Безобразова» (Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 92). Жирным шрифтом в стихе выделены метрически сильные места.

Е.В. Казарцева⁴⁴ способна обработать размеченные прозаические и поэтические тексты, однако машина выделяет как цельные синтагмы, так и фразы с нарушенной синтаксической целостностью. Кроме того, компьютер может учитывать одно и то же слово несколько раз. Например, из фразы *униженных и оскорбленных алкоголем* программа выделит две синтагмы, соответствующие стихам четырехстопного ямба: *униженных и оскорбленных* и *и оскорбленных алкоголем*.

Ситуация осложняется еще и тем, что первая из найденных синтагм может быть интерпретирована в качестве трехстопного амфибрахия, сравним: *униженных и оскорбленных* → *униженных и оскорбленных*⁴⁵. Во избежание подобных наложений и удвоений выборки при подсчете случайных метров в этом исследовании фразы выделялись синтагматическим способом, учитывая одно слово только один раз. Таким образом, приведенный выше отрывок был учтен целиком в качестве строки шестистопного ямба.

Учитывая все упомянутые ограничения, я обработала размеченный текст романа «Аполлон Безобразов» сначала вручную (38,416 ритмических слов), а затем дополнила получившуюся выборку синтаксически цельными вхождениями, которые обнаружил компьютер, но упустил слух. Выделяя случайные метры, я учитывала разностопные трехсложные размеры — дактили, амфибрахии, анапесты, а также двусложные — ямбы и хорей. Прочитывая «текст по фрагментам, начиная с каждого нового слова» и последовательное сопоставляя получаемые отрезки «с метрическими схемами всех пяти силлаботонических метров»⁴⁶, я получила следующую статистику (табл. 1):

⁴⁴ Новая универсальная компьютерная система изучения ритмики стиха и прозы, разработанная Е. В. Казарцевым и В. Э. Вашченковым в рамках проекта РФФ «Современные модели поэтики: реконструктивный подход» (Грант РФФ 16-18-10250)

⁴⁵ Сравним метрические схемы: U — U — U — U — vs. U — U U — U U — U, где длинное тире обозначает метрически сильную долю, U — метрически слабую долю и знак — иллюстрирует ударение, реализованное на сильном месте метра.

⁴⁶ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 49.

ТАБЛИЦА 1. Количество обнаруженных силлабо-тонических метров

Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест	Всего вхождений
765	487	241	346	195	2034

Размеры были отобраны, исходя из объема «эталонной строки», предложенной Ю.Б. Орлицким⁴⁷. Двусложники, включенные в выборку, состоят из четырех и более стоп, трехсложники — из трех и более стоп. Строки указанной протяженности, во-первых, широко распространены в русской стихотворной культуре, а во-вторых, достаточно объемны, «чтобы исключить случайность и обеспечить распознаваемость метра в “чужой” среде даже при наличии пиррихиев, усечений и наращений»⁴⁸. Случайные метры, допускающие переакцентуацию, усечение или наращение слога не более чем на одной стопе, я классифицировала как «метры со смещением», подразумевая силлабо-тонические строки с дольниковыми включениями. Значимых закономерностей нарушения метра в контексте подобных структур выявить не удалось. Кроме того, для чистоты и точности исследования метры со смещением не были учтены в подсчете общего количества случайных двусложных и трехсложных отрывков.

Согласно моим наблюдениям, наиболее часто встречающийся случайный метр в тексте Поплавского — ямб; стихотворные вкрапления в прозаическом тексте обычно реализованы с помощью двусложных размеров (1252 вхождения к 782). Тем не менее ритмика некоторых глав отличается от обобщенной статистики, о чем подробнее говорится в четвертой главе настоящей работы. Наиболее популярным трехсложником оказался амфибрахий, с помощью которого метрическая проза прорывает ритмический хаос естественного языка во второй главе романа. Отмечу, однако, что в выбранных мной стихоподобных фрагментах первый или первые два слога достаточно часто занимают союзы, частицы, местоимения, вспомогательные глаголы — слова, обычно не несущие

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

значительной смысловой нагрузки. Их можно легко исключить из строки или поменять местами с другим словом, не изменив содержания. Выходит, отличия между ямбом и хореем, с одной стороны, и дактилем, амфибрахием и анапестом — с другой, в случае их возникновения в прозаическом тексте не так существенны. В работе будут рассмотрены двусложные и трехсложные метры без деления на конкретные размеры, проще говоря, двусложники и трехсложники с переменной анакрузой.

2.2.3 Ритмические и семантические повторы

1.

Случайные метры являются минимальными ритмическими включениями, рассмотренными в исследовании. Некоторые фрагменты «Аполлона Безобразова» характеризуются большей ритмизованностью, так как малые силлабо-тонические отрезки встречаются с разной частотностью. Отрывки текста, соответствующие объему абзаца и особенно насыщенные метром, были учтены в подсчетах как сильно метризованные фрагменты. По своей сути они имеют прозаическую природу, однако скапливающиеся в их пределах случайные двусложники и трехсложники создают ощущение внутренней ритмичности текста, постоянно исчезающей и возрождающейся. В романе я выделила 85 фрагментов сильно метризованной прозы, которые встречаются чаще всего в четвертой и тринадцатой главах:

Скоро мы подошли к бульвару Сен-Мишель [Я5], поднялись по нему и, как два заговорщика [Ан4], стали подходить к кварталу Монпарнас [Хор6], где интернациональная богема [Я5]⁴⁹, почти сплошь состоящая из людей, презирающих Францию [Ан3], больше всех шумит и веселится в день четырнадцатого июля [Хор10]. Но Аполлон Безобразов и я давно привыкли к

⁴⁹ Синтагма «где интернациональная богема» учтена как строка пятистопного ямба в связи с элизией на третьей стопе.

зрелищу и, найдя облитый пивом столик [Хор5] на самой окраине танцующих, уселись, как свои люди, смотреть на чужие танцы.⁵⁰

Нетрудно заметить, что изучаемый абзац густо наполнен стихотворной ритмикой, в результате чего возникает ощущение то ускоряющегося, то замедляющегося движения речи. Повторы стоп одного и того же метра задают предчувствие дальнейшего ритмического развития. Тут же читатель обманывается в своих ожиданиях: метр растворяется в естественной для языка ритмике, чтобы затем возобновиться в иной форме, или же вовсе перетекает из одного в другой.

Помимо двух уже названных типов присутствия стихотворной ритмики в прозаическом тексте — случайные метры и сильно метризованная проза — мной были обнаружены еще три: метрическая и мнимая проза, а также чистый стих. Опираясь на определение, предложенное Гаспаровым, я называю метрической такую прозу, в которой «есть ритм, и очень четкий, но нет членения на стихи (и нет рифмы), и текст воспринимается как проза»⁵¹. Например, во второй главе романа находим следующий отрывок:

Где вы, любимые прежде? Молчание... (Д4) Они никогда не услышат (Амф3).
Звездный снег за окном, заглушающий стук паровоза (Ан5). Да и где это было, и было ли? (Ан3)⁵²

Ритм в приведенном отрывке трехсложный, основанный на чередовании дактиля, амфибрахия и анапеста. Ударения, предусмотренные метрической схемой, не пропускаются, а сверхсхемное ударение встречается только один раз на слове *звездный*. Помимо просодического ритма, обнаруживается и ритм

⁵⁰ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 20.

⁵¹ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М.: «Фортуна Лимитед». 2001. С. 17.

⁵² Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 35.

синтаксический: деление фрагмента на предложения соответствует сменяющим друг друга стихотворным размерам.

«Аполлона Безобразова» отличает теснота переплетения прозаических и стихотворных речевых отрезков, естественное их сосуществование в контексте религиозно-мистического романа «самопознания»⁵³. Граница между стихотворной и прозаической речью не всегда заметна. Важным является для меня высказывание Томашевского о положении на первый взгляд противоположных друг другу форм: стиховед предлагает рассматривать прозу и поэзию как два центра тяготения, «вокруг которых исторически расположились реальные факты»⁵⁴. Таким образом, могут быть выделены более или менее прозаические и более или менее стихотворные феномены.

Наиболее близкими стиху оказываются фрагменты мнимой прозы. Рассмотрим следующий пример:

Ингрид, вернись. За высокою белой **стеною** колокол тихо мечтает в святой **синеве**, и тихонько слетают, наскучась своей **вышиною**, золотистые листья к холодной и твердой земле. Ингрид, венчанье в **соборе**, все святые и ангелы **в сборе**, все святые и ангелы боли ждут тебя **в поле**⁵⁵.

Этот отрывок довольно очевидным образом можно разделить на стихи: рифма, усиливающая чувство ритмичности, сигнализирует об окончании строки⁵⁶.

Наконец, в четвертой и шестнадцатой главах романа были обнаружены отрывки, соответствующие чистому стиху. Примечательно, что в эту форму

⁵³ «Борис Поплавский — поэт самопознания», определение, вынесенное в заглавие воспоминаний Н. Д. Татищева о Поплавском (*Татищев Н. Борис Поплавский — поэт самопознания // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993*).

⁵⁴ *Томашевский Б. В. Стих и язык. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1958. С. 13*

⁵⁵ *Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 84.*

⁵⁶ *Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед». 2001. С. 19.*

Поплавский заключает только тексты народных песен и романсов, которые исполняют герои, тоскующие по утраченной родине. С одной стороны, кажется, что таким образом автор маркирует чужую речь: опьяневшие эмигранты поют на балу «честно <...>, широкогрудо и антимузыкально, гражданственно и поразбойничьи». С другой — текст, положенный на музыку, представляется наиболее точно усваивающим ее формальные характеристики, подчиняется ей и даже сливается с мелодией, утрачивая собственную вербальную природу:

Три сына было у меня.
Три утешенья в жизни,
И все они, завет храня.
Ушли служить отчизне⁵⁷.

Более или менее стихотворные и прозаические формы сменяют друг друга на протяжении всего романа. «Возникновение временных упорядоченностей на фоне (доминирующего) беспорядка» М.М. Гиршман называет динамическим ритмом⁵⁸. Этот феномен проявляется как вторичное явление, образованное движением и сопоставлением фрагментов текста. Благодаря повторяемости паттернов, т.е. устройству вербального текста в соответствии с основным музыкальным принципом, первый уже не имитирует музыку буквально, но стремится уподобиться ей метафорически⁵⁹.

2.

На уровне малых и больших фрагментов текста — отдельных фраз, предложений и абзацев — музыкальный ритм реализуется с помощью стиховой ритмики. Для анализа ритма в контексте целых глав романа я буду использовать следующий метод: необходимо подсчитать количество графических слов,

⁵⁷ Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 72.

⁵⁸ Гиршман М. М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Изд. центр РГГУ, 1996. С. 107.

⁵⁹ Подробнее о количестве обнаруженных фрагментов метрической и мнимой прозы, а также чистого стиха, о распределении их по главам речь пойдет в главе IV этой работы.

включенных в случайные метры в каждой главе, и сравнить его с общим числом слов в соответствующих главах. Например, первая глава «Аполлона Безобразова» состоит из 5063 слов, 944 из которых приходятся на метрически значимые отрывки, следовательно, разделив 944 на 5063 и умножив получившееся число на 100%, получаем 18,7% — это значение описывает степень метризованности текста первой главы.

Относительный показатель метрической насыщенности глав удобен тем, что его значения для каждой из глав можно сопоставить между собой. Забегая вперед, отмечу, что процент слов, входящих в состав случайных двусложников и трехсложников в разных главах различен и образует вторичный ритм с помощью чередования более и менее ритмизованных частей романа.

3.

Некоторые ритмически выделенные фрагменты связаны с повторяющейся семантикой. Музыкальный принцип развертывания речи реализуется в том числе и на уровне мотива. Анализируя смысловую структуру «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, Б.М. Гаспаров предлагает определить мотив как «смысловое “пятно”», которым может стать любое «событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.»⁶⁰. Согласно этому представлению, мотив непременно характеризуется своей репродукцией в тексте. Такие повторяющиеся мотивы Гаспаров называет литературными лейтмотивами, однако в следующей главе работы я постараюсь вслед за музыковедом Ю.А. Кацем продемонстрировать проблематичность использования этого термина. Тем не менее, представление о мотиве как о повторяющихся смыслах произведения, способных расслаиваться и комбинироваться друг с другом, кажется мне продуктивным подходом для анализа ритмических особенностей «Аполлона Безобразова». В качестве вспомогательного инструмента для изучения семантики текста и, в частности,

⁶⁰ Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30.

повторяющихся мотивов мной были составлены частотные словари по некоторым главам романа.

Музыка — один из концептуальных узлов поэтологии Поплавского, находящий свое выражение и в организации его художественных текстов, в том числе и прозаических. Согласно описанной выше традиции, «музыку» Поплавского можно интерпретировать как устойчивый лейтмотив, или инвариант, его поэтики⁶¹. Разворачивающийся последовательно во времени текст романа образует многослойную подвижную структуру, которая может быть сведена к одному только чувству музыкальности. В десятой главе встречается размышление Васеньки, в котором можно разглядеть метаописание поэтической стратегии Поплавского: «Я вспоминаю что-то и не могу вспомнить и все-таки помню, как бывает с книгами — ни слова не остается, а какое-то ощущение все-таки живо».

Музыкальность проявляется в сломе пространственно-временных границ. О.С. Кочеткова выделяет два сосуществующих темпоральных варианта: призрачное время-отсутствие и прозрачное «одномоментное» время⁶². В художественном пространстве романа застывшее время сводится то ли к одному «субъективному продолжительному мгновению»⁶³ — сну, то ли к вечности, т.е. смерти. Герои романа оказываются в пограничном пространстве междумирия, где сон становится проводником между жизнью и смертью. Автор «рассматривает умирание не как исчезновение, а как изменение, перетекание одних форм в другие»⁶⁴: смерть и рождение, движимые музыкальным духом, сменяют друг друга в каждый новый момент. Так как смерть есть конец всех

⁶¹ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы –Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 19.

⁶² Кочеткова О. С. Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: автореферат диссертации на соискание ученой степени к. филол. н. М.: МГУ, 2010.

⁶³ Милькович Н. Указ. соч. С. 150.

⁶⁴ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе / под ред. Е. Макрасовой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 10.

движений в художественном мире Поплавского, ей необходимо сопротивляться и «умирать, воскресая»⁶⁵, ведь «только погибающий согласуется с духом музыки, которая хочет, чтобы симфония мира двигалась вперед»⁶⁶.

ГЛАВА III. МУЗЫКА (И) СЛОВА. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОЗА БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

*У поэзии и музыки меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше,
чем кажется.*
Е. Г. Эткинд⁶⁷

3.1 Проблема интерпретации словесной музыки

Способность распознать и расслышать отношения между вербальным текстом и музыкой зависит от намерения читателя и его индивидуальной восприимчивости к подобному синтезу⁶⁸. Кажется, вычленить музыкальные характеристики из прозаического или стихотворного материала и интерпретировать их наиболее полным и продуктивным образом может только исследователь в равной степени компетентный как в музыковедении, так и в литературоведении. В работе *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen* И. А. Делазари, однако, настаивает на различии между конкретными музыкальными вхождениями («textual entities»), которые можно обнаружить в художественном произведении, и переживаемом при их прочтении

⁶⁵ Там же. С. 73.

⁶⁶ Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 48.

⁶⁷ Эткинд Е. Г. Материя стиха. 2-е изд., испр. Париж: In-t d'etudes slaves, 1985. С.367.

⁶⁸ Arroyas F. "When Is a Text Like Music?" *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Eds. Walter Bernhart and Werner Wolf, with David Mosley. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2001. 82.

музыкальном опыте⁶⁹. Не умаляя ценности музыкально-литературных компетенций исследователей в области WMS (Word and Music Studies), автор монографии подчеркивает допустимость некоторой предметной ограниченности читателей. Потенциал, способный пробудить музыкальное чувство, с точки зрения Делазари, уже содержится в тексте⁷⁰ и может воздействовать на читателя благодаря нашей базовой когнитивной способности познавать «сущности (*thing*) одного вида в терминах сущности другого вида»⁷¹ (курсив Дж. Лакоффа и М. Джонсона).

Убеждение, связанное с особой музыкальностью слова, нетождественной самой музыке, глубоко укоренено в истории культуры. Вместе с разделением платоновского «мелоса»⁷² музыка и слово начинают осмысляться уже не как неделимое единство, но как аналогичные явления, существующие автономно, однако часто стремящиеся уподобиться друг другу⁷³. В трактате «О соединении слов» Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.), возможно, впервые обратил внимание на различия между музыкой и речью в хоре из «Ореста» Еврипида: «Распределение тяжелых, острых и облегченных ударений в словах противоречит распределению высот тона в музыке»⁷⁴. Здесь же Дионисий

⁶⁹ Delazari I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. NY: Routledge, 2020. p. 7.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Лакофф, Дж., Джонсон, М.. *Метафоры, которыми мы живем*: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 27.

⁷² Согласно определению Платона, которое приводится в «Государстве», «в мелосе есть три части: слова, гармония и ритм», то есть музыка (*μουσική*) представляется синкретическим единством трех сущностей (*Платон. Государство // Сочинения в четырех томах. Т.3. Ч.1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 196*). Из «Законов» же мы узнаем, что «порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, носит имя гармонии...» (*Платон. Законы // Сочинения в четырех томах. Т.3. Ч.2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 141*).

⁷³ Махов А. Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. Москва: Intrada, 2005. С. 11.

⁷⁴ Там же.

сознательно использует музыкальные категории, говоря об устной речи. Отделившись от музыки, понятия мелодичности и ритмичности становятся характеристиками слова: «Напев голоса (я говорю не о пении, а о голой прозе), хоть и ласкает слух, будет мелодичен, не будучи мелодией, и каким образом, соразмеряясь долготами своих частей с песенной схемой, он будет ритмичен, не будучи ритмом»⁷⁵. Представление о музыкальности слова прочно вошло в европейскую поэтику, а термины, относящиеся к музыкальному дискурсу, до сих пор широко используются для объяснения и опосредования эффектов, вызванных словом.

В трактате Дионисия Галикарнасского понятия мелодичности и ритмичности описывают количественные явления устной речи (долготы гласных, высоту тона), которые позволяют обнаружить прямое соответствие между акустическими характеристиками музыки и слова. Наследующая античной традиции средневековая классификация наук делила последние на тривий (грамматику, логику, риторику) и квадрий (арифметику, геометрию, астрономию и музыку). Оказавшись в ряду наук о числах, музыка тем не менее соотносилась и с грамматикой, оперирующей «дискретными, прерывными величинами»⁷⁶. Грамматические структуры и риторические фигуры (поэтическая метрика, синтаксис, повтор и др.) переносились в область музыки и, наоборот, идея мелодичности/гармоничности подразумевала соответствие устройства словесного произведения «музыке сфер», высшему космическому порядку. Кроме того, музыка считалась выражением души человека, его внутреннего мира, организованного по аналогии с гармонией космоса; наконец, музыка могла быть представлена как «принцип, лежащий в основе всех искусств»⁷⁷.

⁷⁵ Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторики. / Под общ. ред. проф. А. А. Тахо-Годи; пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова. М.: Издательство Московского Университета, 1978. С. 183.

⁷⁶ Махов А. Е. Указ. соч. С. 38

⁷⁷ Махов А. Е. Указ. соч. С. 23

Если при движении от слова к музыке терминологическая точность обычно сохраняется, и явления, свойственные речи, прямо могут быть перенесены в область музыки, то движение в обратном направлении — от музыки к слову — допускает куда больше вольности. Три основных топоса, лежащие в основе так называемого дискурса трансмузыкальности⁷⁸, были порождены в результате опосредования музыки языком, превратились в факты уже не истории музыки, а истории идей о музыке. Наконец, эти представления были облечены в «достаточно устойчивый набор словесных формул», восходящий к трактату Боэция: «*musica mundana*», «*musica humana*», «*sine musica nulla disciplina*»⁷⁹.

В связи с *мелоцентризмом* (эпитет Стивена Бенсона)⁸⁰ романтической, символистской и модернистской эстетик поэты и прозаики формулировали свое отношение к музыкальному искусству, выводя собственные концепции музыки, как то: музыка как гармония сфер и гармония души, как высшее из искусств⁸¹, как метафора вечного становления и движения форм, как синоним поэзии и сущностное ее свойство, как стиховая категории (метр и ритм) и др. В романтическом представлении музыка — идеал, к которому стремится слово, «истинный язык чувств, в то время как обыденный язык случаен»⁸². Литературному символизму, во многом усваивающему идеологию, тем не менее «свойственно совершенно особое, ревнивое отношение к музыке, абсолютно чуждое романтикам»⁸³. Для французского поэта Стефана Малларме, ориентировавшегося в том числе и на идеалистическую философию Шеллинга,

⁷⁸ Термином «трансмузыкальное», заимствованным у немецкого музыковеда Вальтера Виоры, А. Е. Махов определяет «силовое поле, на котором разыгрывается эта борьба за собственность, совершаются опыты взаимопревращения — слова в музыку и наоборот...» (Махов А. Е. Указ. соч. С. 22).

⁷⁹ Там же. С. 24.

⁸⁰ *Delazari, Ivan. A Pre-phase of Musical Experience // Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen. NY: Routledge, 2020. xviii.*

⁸¹ *Махов А. Е. Указ. соч. С. 23*

⁸² Там же. С. 59.

⁸³ Там же. С. 67.

словесное искусство было высшим по отношению ко всем остальным; он считал, что слово должно забрать у музыки то, что принадлежит ему⁸⁴. «Усвоив принципы музыкальной организации», поэзия символистов становится «истинной музыкой», обращенной к духу, а не к эмоциям⁸⁵.

Авторы художественных текстов и исследователи, их изучающие, использовали термины собственно музыкальные и трансмузыкальные относительно свободно. Достаточно обратиться к судьбе слов «полифония» и «полифонический», к которым литературоведы стали часто обращаться для описания нарративной структуры прозаических текстов (реже — поэтических) благодаря распространению идеи М.М. Бахтина о «полифоническом романе». В работе «Проблемы поэтики Достоевского» исследователь выделяет «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний»⁸⁶, самостоятельность и одновременность «звучания» которых в рамках одного художественного произведения позволяет метафорически перенести понятие «полифония» из области музыки в область литературы. Внешнее сходство нарративных стратегий Достоевского с композиционным устройством полифонической музыки породило новый литературоведческий термин, омонимичный музыковедческому, но все же отличный по смыслу. Музыкальная полифония в редких случаях может быть отражена буквально в поэтическом или прозаическом тексте по той причине, что «полифония есть прежде всего реальное многоголосие»⁸⁷. И хотя объяснение одних явлений с помощью сближения их с другими, более понятными, кажется естественным для нашего мышления описательным принципом, путаница возникает тогда, когда пропадает четкое различие

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же. С. 67–70.

⁸⁶ *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского* // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 23

⁸⁷ *Кац Б. А. К полифоническим иллюзиям русских поэтов* // Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2024. С. 64.

между метафорическим и терминологическим использованием одного и того же слова.

В одной из статей сборника «Литературные лейтмотивы» Б.М. Гаспаров размышляет о принципе «*лейтмотивного построения* повествования» (курсив Гаспарова) — приеме, с помощью которого разворачивается нарративная структура романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»⁸⁸. В основе подобного построения, «в отличие от традиционного сюжетного повествования», лежит повторяемость семантических «пятен», способных существовать «одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах»⁸⁹. Используемый Гаспаровым (скорее, метафорически) термин «лейтмотив», предлагается ученым в качестве подтверждения музыкальной основы некоторых прозаических явлений. Обращение автора сборника к «“музыкальным” принципам построения»⁹⁰ романа на основании методологической неточности критикует Б.А. Кац в статье «О понятии лейтмотива в литературе и музыке»⁹¹. Кац, по роду занятий — музыковед и филолог, настаивает на том, что лейтмотив в музыке — это термин принципиально отличающийся от описанного Гаспаровым хотя бы тем, что он возник в связи с творчеством конкретного композитора — Рихарда Вагнера — и подразумевает «сознательно структурированный звуковой комплекс, используемый для музыкальной репрезентации некоего немusикального явления — сценического персонажа, сюжетной ситуации, предмета, эмоции, идеи и т.п.»⁹². Следовательно, с литературоведческой точки зрения,

⁸⁸ Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. С. 32.

⁹¹ Кац Б. А. О понятии лейтмотива в литературе и музыке // Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2024. С. 375.

⁹² Там же.

«музыкальность» текста Булгакова не может быть выведена только из его лейтмотивной организации.

Отличительной особенностью лейтмотива как в музыке, так и в литературе является его повторяемость на протяжении произведения. И хотя одной только этой черты оказывается недостаточно для того, чтобы строгий музыковедческий термин перенести в сферу литературоведения, сама музыка «повторами и живет», в то время как «классическая проза, грубо говоря, избегает повторов — и фонетических, и лексических, и ритмических»⁹³. Принципиальное композиционное отличие между двумя искусствами, подчеркнутое Кацем в статье, парадоксально становится основанием для рассмотрения «неклассической» прозы, изобилующей разного рода повторениями, в качестве музыкальной или стремящейся к музыкальному урегулированию.

3.2 Еще раз к вопросу о музыкально-литературных исследованиях

Познание и зрение — способность наблюдать окружающий мир и всматриваться в него в поиске истины — традиционно связаны в западной культуре. Понимать — значит ясно видеть: в английском языке фраза *I see* используется в значении «я понимаю»/«понятно», по-русски мы тоже говорим *я вижу*, подразумевая понимание. Предпочтение зрения другим способам чувственного познания стало для европейской культуры насколько естественно, что даже устная звучащая речь относится к звуку скорее как к инструменту, позволяющему разглядеть значение за чередой произнесенных слов⁹⁴. Язык успешно впитал в себя парадигму визуальных метафор: мы говорим, исходя из той или иной *точки зрения*, придерживаемся определенных *взглядов*, *смотрим* на мир и вглубь самих себя, предполагая, что за внешней оболочкой скрывается нечто истинное. В XX и XXI веках доминирование зрения как способа воспринимать мир, а также превалирование изображений в современных

⁹³ Там же. С. 377.

⁹⁴ *Крамер Л.* Гул мира: философия слушания / пер. М. Толстобровой. М.: Ад Маргинем Пресс. 2023. С. 26.

каналах коммуникации (сайты, мобильные приложения, социальные сети и т.д.) приводят, согласно мнению американского музыковеда и литературоведа Лоренса Крамера, к потере видимости мысли в визуально перенасыщенном культурном поле:

Язык практически стал разновидностью риторики, а не наоборот. Его потенциал сокрытия, обмана, уклонения и мистификации внезапно оказался первичным. Мысль повсеместно уступает место броским фразам⁹⁵.

В качестве альтернативы визуально ориентированному языку с конца прошлого столетия исследователи в области «новейших расширенных концепций звука и слушания»⁹⁶ предлагают концентрировать внимание на акте слухового восприятия мира. Мишель Шион в работе «Звук: слушать, слышать, наблюдать» (2010) изучает звук как таковой в его существовании вне источника⁹⁷. Шион заимствует термин «акустический» у композитора Пьера Шеффера⁹⁸, уточняя процесс восприятия звука, причина порождения которого скрыта от познающего субъекта⁹⁹. Спустя пять лет, размышляя о мультисенсорном подходе к слушанию, Нина Сун Эйдсхайм расширяет исследуемую область до вне акустических — вибрационных и тактильных — феноменов¹⁰⁰. Исследовательница настаивает на ценности слушания, которое мыслится за пределами заранее предписанных парадигм. В качестве категорий, ограничивающих потенциал слухового восприятия, она упоминает три режима

⁹⁵ Там же. С. 20.

⁹⁶ Там же. С. 35.

⁹⁷ *Chion M. Sound: an Acoulogical Trearise / trans. J. Steintrager. Durham, NC: Duke University Press. 2016.*

⁹⁸ Там же. С. 134.

⁹⁹ *Steintrager J. Closed Grooves, Open Ears // Chion M. Sound: an Acoulogical Treatise. Duke University Press. 2016. xi.*

¹⁰⁰ *Eidsheim N. S. Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice. Durham, NC: Duke University Press. 2015.*

слушания, обозначенные Шюном: *casual listening*, *semantic listening*, *reduced listening*¹⁰¹. Так или иначе перечисленные труды касались в первую очередь онтологии звука, а также любых физических источников, его порождающих. В 2019 году издание University of California Press опубликовало монографию Лоренса Крамера «Гул мира: философия слушания» (оригинальное название — *The Hum of the World: A Philosophy of Listening*), в которой профессор музыки и литературы¹⁰² предлагает слышать мир шире, чем позволяет ухо, мыслить звук не только в контексте его порождения и звучания, но и в качестве эстетической категории.

Книга Крамера призвана восстановить доверие к языку, остранив смазанные смыслы автоматических высказываний с помощью *языка слуха*. Формирование нового слухового опыта, выходящего далеко за пределы акустических свойств звука, требует усилий слуха и языка. Тогда в полной мере проявит себя параллель слышимый — слуховой аналогичная сочетанию видимый — визуальный. Главным понятием, которое Крамер вводит в пространство звуко-языковых и, в частности, музыкально-литературных исследований, является понятие аудиального: феномен ранее не названный, но знакомый каждому по личному опыту познания¹⁰³. Аудиальное обращает слух в будущее, тогда как традиционно люди относятся к звуку как к явлению настоящего: он существует здесь и сейчас. Звук устной речи есть выражение присутствия: голос «симулирует сохранение присутствия» в отличие от языка-посредника¹⁰⁴. Новаторство Крамера состоит в том, что он открывает принципиально другое пространство чувственного восприятия, где звук

¹⁰¹ Там же. С. 149: «These categories are exemplified by Michel Chion’s “three listening modes”: “casual listening,” which gathers information about the sound’s source, from the owner of the voice on the telephone to the gravel underfoot; “semantic listening,” which uses “a code or a language to interpret a message,” from phonemes to spoken words; and “reduced listening,” which concentrates on the sound itself, not as a “vehicle for something else”».

¹⁰² Должность Лоренса Крамера в Фордемском университете — Distinguished Professor of English and Music

¹⁰³ Крамер Л. Указ. соч. С. 10.

¹⁰⁴ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя. 1999. С. 26–27.

направлен в будущее. Аудиальное соткано из напряженного гула сосуществующих звуковых потенциалов, прислушиваясь к которым, человек познает одушевляющую силу *музыкального*.

«Гул мира...» определяет границы применимости теории слухового познания предельно широко по сравнению с более ранними исследованиями Крамера в области нового музыковедения¹⁰⁵. Трилогия «Интерпретация музыки», «Отражение и правда», «Размышление о музыке» посвящена разговору о музыке и языке в контексте других медиа и способов бытования звука¹⁰⁶. Эти книги подразумевают восприятие музыки как частного проявления звука, а способность человека к подобной форме познания является, по Крамеру, парадигмой гуманитарного знания. Однако новейшая работа исследователя о философии слушания предлагает рассмотреть обратное отношение части и целого: представить музыку мерой жизни и основой слуха, способом познания и выражения. Музыка, в соответствии с идеями Крамера, «делает слышимым нечто по-другому недоступное»¹⁰⁷. Тем не мене, не любая музыка может быть истинно музыкальна. Это различие собственно музыки и «музыкального духа», как кажется, проведено в «Гуле мира...» недостаточно четко, так как иногда в обоих случаях автор монографии использует термин «музыка» и не различает эти явления эксплицитно. Более удачно, в моем представлении, эта оппозиция описана Маховым с помощью выше упомянутой типологии трансмузыкального¹⁰⁸. Музыка как эстетическая категория, лежащая

¹⁰⁵ Новое музыковедение (new musicology) возникло в 1980-х как ответная реакция на традиционный позитивистский подход к изучению музыкальных явлений. Музыковеды Сьюзан МакКлэри, Гэри Томплисон, Роуз Субботник и Лоренс Крамер оспаривали несовместимость музыки и языка, используя в своих исследованиях антропологическую, социологическую, культурологическую, гендерную и другие оптики (*Delazari I. Musical Stimulacra. 2020. P. 32*).

¹⁰⁶ *Kramer L. Interpreting Music. University of California Press. 2010;*
Kramer L. Expression and Truth. University of California Press. 2012;
Kramer L. The Thought of Music. University of California Press. 2016.

¹⁰⁷ *Крамер Л. Указ. соч. С. 132.*

¹⁰⁸ *Махов А. Е. Указ. соч.*

в основе идеи о космической гармонии, есть явление аудиального, взятое редуцировано в рамках того, что Крамер называет музыкальным духом¹⁰⁹.

Темы, затронутые в двух разделах этой главы: представление о музыкальности как об основе мирового порядка и как об эстетической категории, применимой в том числе и к литературе — составляют важную часть поэтологической системы Бориса Поплавского. Идея Махова об области трансмузыкального и представление Крамера о напряженном гуле мировых потенциалов представляются мне созвучными поэтологии музыки (шире — звука), которую я реконструирую на материале статей и художественных текстов Поплавского.

3.3 Музыкальный принцип в поэтике Поплавского

Письменная речь позволяет нам сделать звуки видимыми, однако так язык почти теряет связь с собственным происхождением, со слышимым миром. Чтение текста про себя формирует особый визуально-слуховой, но *не звучащий* опыт. «Безмолвное чтение — это одновременно акт исполнения и акт восприятия», результатом которых является «состояние понимания, которое превосходит прочитанный текст»¹¹⁰. Поэтому особенно продуктивным мне кажется рассмотрение прозаического текста Бориса Поплавского с точки зрения стратегий репрезентации *музыкального* опыта, слухового познания. С одной стороны, читатель, взаимодействуя с текстом, погружается вглубь себя, концентрируется на собственном внутреннем голосе так, что иногда даже перестает обращать внимание на окружающие его звуки. С другой — граница между дискурсом художественных произведений Поплавского и его дневников размыта настолько, что романы его воспринимались современниками как автобиографические, тогда как личные записи — слишком «деланными» и «литературными»¹¹¹. Обращенный глубоко внутрь себя и одновременно к Богу,

¹⁰⁹ Крамер Л. Указ. соч. С. 77–78

¹¹⁰ Там же. С. 37.

¹¹¹ Токарев Д. В. Указ. соч. С. 109

насыщенный религиозно-мистическими переживаниями текст «Аполлона Безобразова» можно назвать, пользуясь высказыванием Крамера, рефлексивным **актом слушания** мира, зафиксированным в словах, в процессе которого «человек слышит что-то важное ...» и в то же время, в тех же звуках слышит **собственный слух**»¹¹².

Аналогичное приведенному выше описание предлагает Токарев, анализируя экфрастические элементы в поэзии Поплавского. Литературовед обращает внимание на стратегии «недоговоренности» и «незаконченности», непоследовательности, которыми пользуется Поплавский для создания визуальных образов в стихотворном тексте. Токарев замечает, что «образ фиксируется не за счет описания изображенного на картине, а за счет отказа от объектного знания, что позволяет сконцентрироваться на самом **акте восприятия**»¹¹³. Наблюдающий субъект как бы теряет способность наблюдать в связи с сократившейся между ним и объектом дистанцией. Смотрящий становится одновременно и описывающим, и описываемым, поскольку сам «помещается внутрь живописного поля картины»¹¹⁴. Визуальные образы, следовательно, являются атемпоральными, в отличие от разворачивающего их во времени вербального текста. Процессы восприятия и рефлексии, с другой стороны, оказываются более динамичными. В поэзии и прозе Поплавского статичные «образы <...> становятся символом только тогда, когда “сцепляются” в единое целое, приводимое в движение *духом музыки*» (курсив Токарева)¹¹⁵. Музыкальное начало представляется движущей силой повествования, регулирующей его на всех уровнях: от просодии до нарративной структуры.

Тем не менее, до сих пор категория музыкальности в творчестве монпарнасца была исследована в основном в контексте его стихотворного

¹¹² Крамер Л. Указ. соч. С. 35

¹¹³ Токарев Д. В. Указ. соч. С. 295.

¹¹⁴ Там же. С. 309.

¹¹⁵ Там же. С. 37.

опыта. Существует ряд работ, посвященных музыкальной мифологии¹¹⁶, музыке как символу¹¹⁷, просодическим особенностям лирики в связи с «музыкальностью» стихотворной формы¹¹⁸. Исследования имеют дело преимущественно со стиховым материалом и рассматривают не столько истинно музыкальные категории и возможности их реализации в вербальном тексте, сколько опосредованные словом характеристики музыки. Несколько работ Г.М. Маматова и Е.В. Тырышкиной посвящены концепции музыки, рассмотренной в контексте дискурса о Р. Вагнере — который получил широкое распространение среди французских и русских символистов в связи с идеей композитора о *Gesamtkunstwerk*¹¹⁹ — а также устоявшимся в западной культуре

¹¹⁶ Кочеткова О. С. Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. С. 11–18.

¹¹⁷ Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алтейя, 2007.

Компарелли Р. Лирика Б.Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015.

Норина Н.В. Образы музыкальных инструментов в сборнике Бориса Поплавского «Флаги» // К ультурно-историческое наследие как фактор устойчивого развития территории: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Соликамск, 2016. С. 178–183.я

Никола С. Милькович. Три разговора о Поплавском. Поэтика Бориса Поплавского через призму интертекстуальности. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2022.

¹¹⁸ Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000.

Орлицкий Ю. Б. Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // Новый мир. 2014. No 1. С. 80–87.

Зырянов О. В. «Выхожу один я на дорогу...» и лермонтовский цикл русской поэзии: рецептивные границы, проблемы художественной семантики // Уральский Филологический Вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2019. С. 53–69.

Латышко О. В. Музыкальные формы в поэзии русского зарубежья первой волны (на примере лирики Б. Поплавского, Б. Божнева и Г. Голохвастова) // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. 2013. No 2. С. 41–46.

¹¹⁹ Тырышкина Е. В., Маматов Г. М. Творчество Р. Вагнера в художественной рецепции Б. Поплавского // Филология и человек, 2023, № 4. С. 119-137 DOI: 10.14258/filichel(2023)4-07. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/13361> (дата обращения: 22.05.2024).

образам И.С. Баха и В.А. Моцарта, обретающим особые символические коннотации в рамках эстетической парадигмы Поплавского¹²⁰. О музыкальной задаче, которую поэт реализует, обращаясь к заведомо «неточным словам», размышляет А.И. Чагин¹²¹. Поэтическое слово, «омытое слезами» одного из главных поэтов русского Монпарнаса, в меньшей степени связано с его реальным значением и все чаще становится инструментом, с помощью которого автор выражает звучание *симфонии мира*. Стройный художественный мир на деле состоит из обрывков многообразной материи: романтического, модернистского, авангардистского, сюрреалистического влияний, подробностей автобиографии, философских и эстетических воззрений Поплавского. Ключ к пониманию принципов устройства этой сложной (но предельно внутренне согласующейся) художественной конструкции обнаруживается в статьях Поплавского, которые могли бы стать манифестом молодой эмигрантской литературы.

В статьях «О согласии погибающего с духом музыки» и «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» Поплавский размышляет о музыкальной природе мирового устройства и разрабатывает собственную концепцию музыки, которая находит отражение и в его художественных текстах. «Жизнь, — пишет поэт, — есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней, некая маленькая музыкальная фраза»¹²². В этом определении с музыкой тесно переплетен мотив умирания, согласия с вечным вращением жизненного цикла: ведь как бы ни

¹²⁰ Маматов Г. М. Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Фмфдей Моцарт в творчестве Бориса Поплавского // Сибирский филологический журнал. 2022. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iogann-sebastyan-bah-i-volfgang-amadey-motsart-v-tvorchestve-borisa-poplavskogo> (дата обращения: 22.05.2024).

¹²¹ Чагин А.И. Борис Поплавский // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 2 / [ред.-сост. : А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 640–497.

¹²² Поплавский Б. Ю. О согласии погибающего с духом музыки // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 26.

сопротивлялся человек судьбе, музыка, взятая в своей могущественной, неумолимой ипостаси, все равно заставит каждого подчиниться ей:

существуют только две альтернативы: согласиться с симфонией, то есть согласиться вовремя временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию, или же не соглашаться с необходимостью замолкнуть, хотеть вечно продолжаться, вечно, усиливаясь, звучать, никогда не замолкать, никогда не умирать. То есть или сила самоохранения берет в ней верх и она тоскует, и ужасается, и проклинаяет, ибо она все равно будет побеждена и убита старшей музыкой, или же сила не самоохранения, а саморасточения, самораздарения побеждает в ней и она соглашается прекрасно воззвать, возгореться, отпеть, отшуметь и затихнуть, погаснуть и исчезнуть за углом, как праздничная процессия с оркестром и флагами, проходящая через мост¹²³.

Музыкальный принцип, с точки зрения Поплавского, лежит не только в основе космического порядка, но может быть отражен и в поэзии тем, кто готов прислушаться к «музыке сфер» и научиться достойно принимать собственную смерть. Музыка представляется единственным законом, подчиняющим все элементы жизни единству целого. Поэт, в свою очередь — Орфей, способный обратить это неуловимое иррациональное чувство — и в этом смысле дионисийское, моцартовское — в словесную форму. По Поплавскому музыка существует в трех ипостасях:

Первая музыка есть музыка произвольной песни, орнаментальная; <...>. Вторая музыка есть музыка смерти или небытия, сквозящего сквозь половую оптимистическую песенную стихию, и это есть Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Вагнер; наконец, третья музыка должна была бы быть музыкой воскресшего о Христе Пана, панхристианской, — 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

¹²³ Там же.

третьей музыке касается, на мой взгляд, едва ли только один Бах, единственный бесспорный оптимист германской мистики.¹²⁴

Моцартовское начало представляется Поплавскому вбирающим в себя эротическую и мортальную энергию, тогда как в апполоническую музыку Баха «проникает таинственный антихристианский яд»¹²⁵ — такая музыка, как и всякая красота «зловеще отвратительна в своем совершенстве»¹²⁶.

Восхищаясь чистой красотой и гармоничной целостностью мироздания, но жалея себя, вечно исчезающего, смиренного, Поплавский утверждает рождение нового искусства «из разговора музыки с живописью» и философией¹²⁷. Глубоко рефлексивный язык, усваивающий принцип и *визуального*, то есть атемпорального, фиксирующего образ, и *музыкального* — динамического — развития, позволяет Поплавскому добиться искренности, «расправиться наконец с отвратительным удвоением жизни»¹²⁸ в художественной литературе, устранить дистанцию между реальным и фиктивным. Как мной было отмечено выше, художественная проза и статьи поэта отчасти вбирают в себя особенности дневникового письма. Преодоление художественной искусственности в романе «Аполлон Безобразов» обнажает стратегию негативного жизнотворчества, намеренного самоотвержения, отказ писателя ориентироваться на реального читателя:

¹²⁴ Поплавский Б. Ю. О субстанциональности личности // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 451–452.

¹²⁵ Поплавский Б. Ю. По поводу...// Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 77.

¹²⁶ Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литератур в эмиграции // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 45.

¹²⁷ Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 417.

¹²⁸ Поплавский Б. Ю. Ответ на литературную анкету журнала «Числа» // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 102.

Вместо того чтобы подчиниться требованиям общества и писать так и то, чего ждет и хочет “публика”, единственное, что могло бы дать ему “признание” и спасти от мучившего его комплекса униженности, — Поплавский пытался правдиво рассказать подлинную историю своей жизни, не скрывая даже самого интимного, в чем не принято признаваться. Он должен был знать, что этим он мог только усилить свою отверженность, так как общество не прощает нарушения своих правил и условностей¹²⁹.

В приведенном отрывке из книги В.С. Варшавского «Незамеченное поколение» описана особая стратегия «неуспешности»¹³⁰, свойственная молодым литераторам-эмигрантам в Париже. Оказавшись в маргинальном положении по отношению как к русской, так и к зарубежной литературе, они оправдывают свои неудачи тяжелыми условиями жизни, историческими и биографическими катастрофами. Революция, изгнание, потеря жизненных ориентиров и крах европейской культуры обратили искусство и литературу в «единственный механизм осмысления войны»¹³¹. Модернизм, до войны тесно связанный с зародившейся «культурой надежды», превратился «в культуру кошмара и отрицания»¹³². Возникшая в эмигрантской литературе как реакция на внешние события «поэзия творческих катастроф»¹³³ позволяла монпарнасцам

¹²⁹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. / Сост., коммент. О. А. Коростелева, М. А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына: Русский путь, 2010. С. 179

¹³⁰ Каспэ И. М. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 75.

¹³¹ Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920—1930-х годов в контексте транснационального модернизма. / пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 25.

¹³² Esteins M. Rites of Spring; The Great War and the Birth of the Modern Age & New York: Anchor Books Doubleday. 1990. P. 237. (Цит. по: Рубинс М. Указ. соч. С. 25)

¹³³ Поплавский Б. Ю. Домой с небес: Романы. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 338. (Цит. по: Каспэ И. М. Указ. соч. С. 76).

производить еще одно незамеченное действие: компенсировать¹³⁴ трагические обстоятельства судьбы и отсутствие полноценного поля литературы коллективным обретением «осмысленной смерти»¹³⁵. Этот концепт эмигрантской действительности Поплавский представлял себе одновременно в трагическом и оптимистическом планах:

Как жить? — Погибать. Улыбаться, плакать, делать трагические жесты, проходить, улыбаясь, на огромной высоте, на огромной глубине, в страшной нищете. Эмиграция — идеальная обстановка для этого¹³⁶.

Итак, музыкальный принцип в поэтике Поплавского связан с мотивом умирания и продиктован негативной стратегией саморепрезентации автора. Музыка в его произведениях не противопоставляется живописи, напротив, она оживляет визуальные образы, превращая вербальный текст в неделимый художественный знак. Звучание симфонии мира выражается словом, в котором музыкальные и визуальные элементы переплетаются. Этот топос поэтологии Поплавского позволяет реализовать нацеленность поэта на «выстраданность», на достоверность эмигрантского опыта. «Да сами вы можете ли вынести зрелище чужого счастья и не предпочитаете ли ему явно возвышенную трагедию и благородную гибель?»¹³⁷ — вопрошает поэт.

¹³⁴ Каспэ И. М. Указ. соч. С. 116.

¹³⁵ Там же. С. 117.

¹³⁶ Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 46.

¹³⁷ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 30.

ГЛАВА IV. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Описывая условия, при которых может возникнуть словесно-симфоническое произведение¹³⁸, Е.Г. Эткинд указывает на невозможность полноценного подражания сложной форме симфонической музыки, однако возможно другое:

создание некой более или менее далекой аналогии музыкальной форме, при которой не утрачиваются, а сохраняются непреходящие внутренние законы словесного искусства, и от музыки заимствуются те выразительные и общехудожественные принципы, которые могут стать органической частью поэтической композиции¹³⁹.

Это утверждение можно распространить и на прозу Поплавского. Близкий друг и душеприказчик поэта Н. Татищев отмечал, что Поплавский «пользовался словами как музыкант звуками: звук дает образ, но неопределенный, и сейчас же торопится замереть, уступая место другому, похожему, но иному»¹⁴⁰. В сочетании с принципом «сознательного “обеднения” образа» и устремленности к неточным словам, пронизанным «героической метафизикой саморасточения»¹⁴¹, поэтические и прозаические тексты способны имитировать проживание как собственно музыкального, так и мистического опыта.

Музыкальность в прозе выражена в первую очередь с помощью ее поэтической природы, которая может содержаться не только в стихотворной

¹³⁸ «1. Словесная имитация музыкальной симфонии;

2. Создание аналогии сонатно-симфоническому циклу, учитывающей специфические свойства слова как материала поэзии;

3. Создание поэмы, композиция которой лишь опирается на музыкально-композиционный принцип».

(Эткинд Е. Г. Материя стиха. 2-е изд., испр. Париж: In-t d'etudes slaves, 1985. С. 398.)

¹³⁹ Эткинд Е. Г. Указ. соч. С. 406.

¹⁴⁰ Татищев Н. Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. No 15. С. 200

¹⁴¹ Поплавский Б. Ю. По поводу... // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 70.

форме. Василий Тредиаковский, обращаясь к «Поэтике» Аристотеля, предлагает рассматривать отношение стиха к поэзии как краски к изображенному ею¹⁴². «Тончайшей, полно звучащей из поэзий» провозгласил Андрей Белый художественную прозу¹⁴³. Знаменитый символист точно ухватил сущностную вторичность прозы по отношению к стиху, ее эстетическую комплексность. «Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху более зрелого эстетического сознания»¹⁴⁴. Таким образом, в прозе Поплавского, как бы парадоксально это не звучало, меня интересует именно поэзия: образы, как бы «пульсирующие» в ее ритмичном пространстве и сам ритм, «воплощающий движение идей»¹⁴⁵.

В 1929 году Борис Поплавский оставляет следующую запись в своем дневнике: «Поэзия создается из музыки, философии и живописи. То есть от соединения ритма, символа и образа». Ритм здесь сущностно приравнен ко всей *музыке*, и в этой идее можно проследить влияние философии Шеллинга. В «Философии искусства» он утверждал, что «ритм, взятый в своей абсолютности, есть вся музыка или обратно: вся музыка и т.д». Ритм (в том смысле, в котором это слово использует Поплавский) может быть представлен в прозаическом тексте как 1) ритм стихотворный (первичный и вторичный); 2) ритм дискурсивных смещений, семантический ритм повествования¹⁴⁶; 3) ритм повторяющихся смыслов (мотивов).

На основании метода обнаружения метров и классификации стихотворных явлений в прозе поэта, описанного во второй главе настоящей работы, мне удалось составить следующую типологию (см. табл. 2):

¹⁴² Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой / изд. подгот.: Н. Ю. Алексеева 2-е изд. СПб : Наука, 2013. С. 100

¹⁴³ Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919, Кн. 2/3. 1919. С. 55.

¹⁴⁴ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 75

¹⁴⁵ Токарев, Д. В. Предисловие. Между идеей и образом // «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе / под ред. Е. Макрасовой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 12.

¹⁴⁶ Dessons G., Meschonnic H. Traite du rythme des vers et des proses. Paris, 1998. P. 28.

ТАБЛИЦА 2. Типология присутствия стихового начала в прозе

Случайные метры	Сильно метризованная проза	Метрическая проза	Мнимая проза	Чистый стих
2034	85	3	6	11

Все перечисленные формы бытования околостихотворных и околпрозаических явлений встречаются одновременно только в одной главе. Опубликованная в 1931 году под названием «Бал» четвертая глава представляется мне одной из главных ритмических и лирических доминант в структуре романа. В этой части описывается пребывание героев на «балу» среди русских эмигрантов в Париже. Именно здесь впервые эксплицитно выражен мистический мотив музыки, который реализуется в художественном пространстве благодаря пульсациям «музыкальной машины, ритмирующей танец»¹⁴⁷.

Рассмотрим один из фрагментов сильно метризованной прозы:

И снова шумит граммофон [Амф3], **и, мягко шевеля ногами** [Я4], народ богоносец и рогоносец поднимается с диванов, **а ты, железная шоферская лошадка** [Я6], спокойно стой и не фыркой под дождем, **ибо и до половины еще не дошло танцевалище, не допилося выпивалище** [Д9], не доспело игрище, **не дозудело блудилище** [Д3], и еще не время тебе зигзаги по улице выписывать, развозя утомленных алкоголем, кубарем проноситься по перекресткам, провожаема залиvistыми свистками полиции. Ибо бал, как долгая непогода, только что разразился по-настоящему. **Еще трезвы все, хоть и пьяны, веселы, хоть и грустны** [Я8], добры, хоть и злы, **социалисты, хоть и монархисты** [Я5], богомилы, хоть и Писаревы, **и шумит вино, и льются голоса(!)**,¹⁴⁸ [Хорб] **и консьержка поминутно прибегает**

¹⁴⁷ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословкого, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 60.

¹⁴⁸ Этот фрагмент содержит цензурной наращение на последнем слого.

[Хорб]; а вот и консьержку умудрились напоить [Хорб], и она, пьяная, кричит: “Vive la Sainte Russie!” и обнимает доктора Фауста, который, долго держа недопитый стакан [Д4], один на высоком табурете, поставив ногу на другой, высоченный, читает на дне парижского Иерусалима зарю «Апокалипсиса Терезы».¹⁴⁹

Отмечу, что в этом тексте обнаруживаются не только чистые метры (иногда с цензурными наращениями), но и дольник: «Народ богоносец и рогоносец» — строка четырехстопного амфибрахия, которой не достает одного слога на третьей стопе. Кроме того, ритм реализуется с помощью грамматических созвучий — гомеотелевтов: «танцевалище», «выпивалище», «игрище», «блудилище», и повторения союзов «хоть и».

Граммофон извергает на танцующих неумолимую музыку мировой воли¹⁵⁰, и тут же возникший музыкальный образ вызывает ряд связанных с ним мотивов: пьянства, веселья, ностальгии, окрашенных одновременно трагически и героически в свойственной Поплавскому манере сочетать противоположные явления. В данном случае символически насыщенный отрывок принадлежит речи всевидящего, однако не действующего в художественном пространстве главы нарратора. В главе «Бал», как и во всем романе, фокализация подвижна и все время смещается: нарраторами становятся поочередно то Васенька, то Тереза, то Аполлон Безобразов, способный охватить все другие повествовательные уровни.

Отмечу, что мнимая проза встречается только в речи тех фокализаторов, которые способны оторваться от объективной реальности, соглашаясь с музыкой мира, погрузиться вглубь себя, в сон, чтобы слиться со звучащим движением небесных сфер. Тереза ищет свой путь к небу, к высшей духовной

¹⁴⁹ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000. С. 73.

¹⁵⁰ «Что есть этот дух музыки для нас: некое чистое поступательное движение силы изнутри, развивающей все. <...> Мы назвали духом музыки нечто, что Шопенгауэр называл мировой волей». (Поплавский Б. Ю. О согласии погибающего с духом музыки // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 25)

жизни, и в конце концов уходит в монастырь, а Аполлон Безобразов растворяется в городской пыли и дожде:

Что делал Аполлон Безобразов во время бала?

Он ничего не делал.

Он пил?

Нет, он ничего не пил.

Он разговаривал?

Нет, Аполлон Безобразов не любил разговаривать.

Но он все же был на балу?

Этого в точности нельзя было сказать, ибо в то время, как бал, кружа и качая, объемлел нас, Аполлон Безобразов объемлел бал¹⁵¹

Глава «Бал» разворачивает метафору внутреннего смысла времени, то есть самой музыки, поскольку своим вечным движением-становлением она побеждает смерть. Поэтому так важна для Поплавского именно концепция умирания–воскрешения как постоянного цикла, преодолевающего конечность смерти. Эта идея получает выражение в тексте в том числе и благодаря возникновению связанной с ней лексики. Три самых употребительных слова главы, «бал», «время» и «музыка», встречаются в тексте 28, 25 и 17 раз соответственно, что намного чаще, чем в языке (ср. значения критерия *irm*):

ТАБЛИЦА 3. Значения *irm* для некоторых слов

слово	абсолютная частота	<i>irm</i> в тексте главы	<i>irm</i> в языке
бал	28	3387,37	<97,65
время	25	3024,44	2051,52
музыка	17	2056,62	145,60

¹⁵¹ Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 74.

В то же время лексика, связанная со смертью, как и само слово «смерть», практически не встречаются (ipm для текста всего романа — 479,61, что ненамного больше, чем ipm в языке — 341,21), так как эти смыслы обычно передаются метафорически. В отрывке мнимой прозы, представленном ниже, мотивы музыки-времени и смерти оказываются связаны с мотивом пыли:

«Вера: Звуки рождаются в мире, в бездну их солнце несет. Здесь в одеянии пыли музыка смерти живет. Кто их разбудит, кто их погубит. С ними уйду, с ними умру».¹⁵²

Еще один ритмический эффект достигается благодаря неоднородной степени метризации глав. В результате анализа прозаической ритмики удалось выяснить, что четвертая и вторая главы являются единственными, в которых количество случайных трехсложников превышает число случайных ямбов и хореев — во всех остальных четырнадцати частях двусложников оказывается больше. Приращение дактилей, амфибрахий и анапестов в этих главах осуществляется в первую очередь в контексте мнимой и метрической прозы. Таким образом, трехсложные метры оказываются более «подходящими» для передачи музыкально-поэтического смысла, чем двусложные. К.В. Мочульский отмечал «протяжный, пронзительный, томящий» напев, особенно удававшийся Поплавскому в трехсложной форме¹⁵³.

Другой ритмически выделенной частью «Аполлона Безобразова» становится девятая глава. Ниже представлена таблица, отражающая степень метризованности всех глав романа и график, ее иллюстрирующий (см. табл. 4 и график 1):

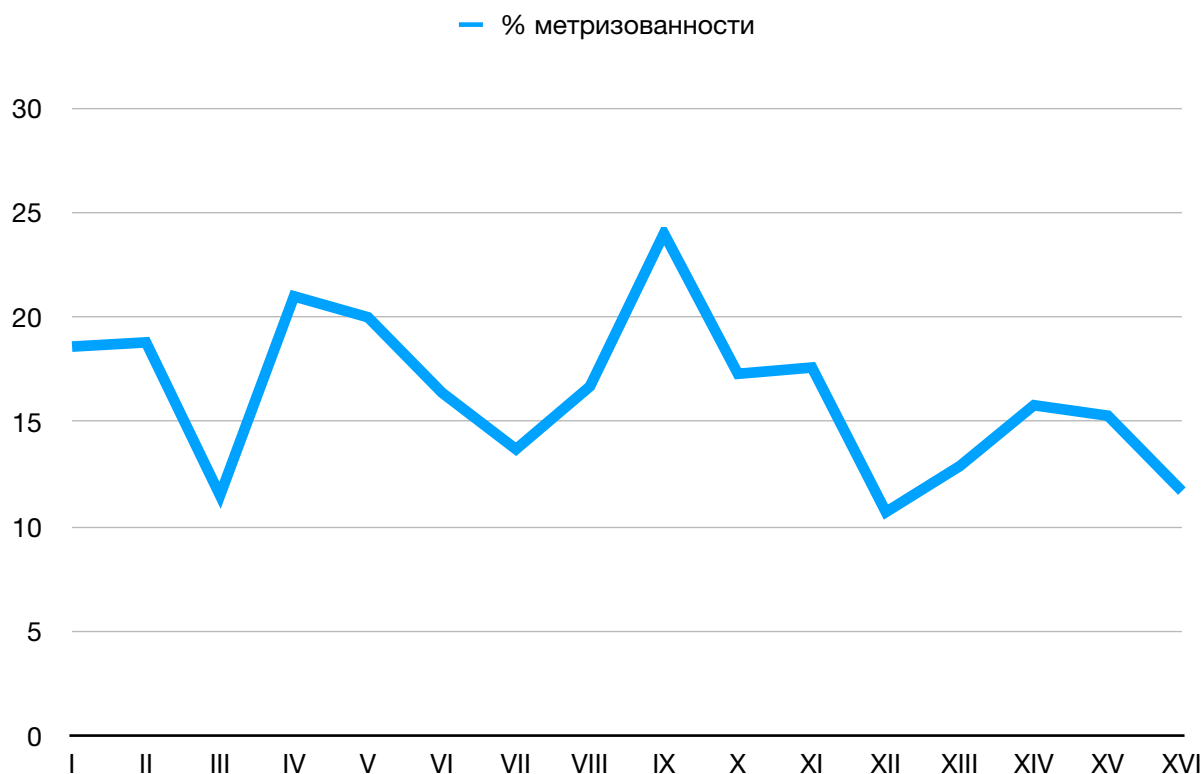
¹⁵² Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 84.

¹⁵³ Мочульский К. В. Молодые поэты // Кризис воображения: статьи, эссе, портреты. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. С. 330

ТАБЛИЦА 4. Процент метризованности глав романа

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
18,6	18,8	11,5	21	20	16,4	13,7	16,7	24	17,3	17,6	10,7	12,9	15,8	15,3	11,7

ГРАФИК 1. Процент метризованности глав романа



На графике становится хорошо заметен вторичный ритм, формирующийся благодаря чередованию сильно и слабо метризованных глав. Роман, публиковавшийся фрагментарно при жизни автора, как кажется, состоит из довольно самостоятельных с точки зрения композиции, глав. Девятая глава обнаруживает наибольшее количество слов, включенных в случайные силлаботонические метры, по сравнению в числом всех слов в ней. Несмотря на отсутствие мнимой и метрической прозы, эта глава романа глубоко поэтична: пыль и вода покрывают эмигрантский Париж, погружая героев в «межпространство» мистического сна. Блуждающие по городу Васенька, Тереза и Аполлон Безобразов сталкиваются с нищетой и необходимостью ночевать на улице. И жара, стоявшая тогда в городе, вдруг сменяется дождями:

Промокшие, мы вызывали недоумевающие взгляды, мотивированные особенно присутствием Терезы без шляпы, в отяжелевшей от воды дохе. <...>

С каким-то долгим изумлением, как бы не веря случившемуся, смотрели мы пред собою, прячась в поднятые воротники. Да! Да, сомнения быть не могло, это и есть то самое состояние, мимо которого не раз проходили мы с дрожью болезненного любопытства, — ночь на уличном дожде.¹⁵⁴

Августовский дождь заливает пространство, в котором разворачивается действие романа. На фоне метафорического замедления, погружения под воду, перехода сознания на другой, более глубокий уровень, события начинают быстро сменяться. Бродившие по Парижу герои уже летят в такси русского крестьянина Тихона, спасшего их во время столкновения с агентами частной полиции. Пространство между землей и небом, Эросом и Танатасом, духовностью, бесформенностью и телесностью позволяет отыскать путь к христианскому смирению перед красотой и жестокостью симфонии мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель моей работы заключалась в том, чтобы обнаружить стратегии репрезентации *музыкального* в романе «Аполлон Безобразов». Текст был исследован с помощью точного стиховедческого метода в контексте ключевой для поэтики Поплавского концепции музыки, связанной с мотивами двоемирия, умирания и смирения. Мне удалось подтвердить гипотезу о том, что ритмическая организация текста связана с его семантикой и эстетическими установками автора, а глава романа может быть рассмотрена как единый художественный знак, подчиняющийся символическому целому «Аполлона Безобразова». Принцип *музыкальности* действительно является для романа порождающим. Так, он реализуется формально с помощью стихотворного ритма как на уровне отдельных метрических вкраплений, небольших фрагментов романа, так и в контексте метризованности целых глав.

¹⁵⁴ Поплавский Б. Ю. Указ. соч. С. 134.

Проза Бориса Поплавского демонстрирует сложную ритмическую организацию, в которой я выделила несколько типов стихового присутствия: 1) чистый стих, 2) мнимую прозу, 3) метрическую прозу; 4) сильно метризованную прозу, 5) случайные трехсложные и двусложные силлаботонические размеры. **Мой первый вывод:** чистый стих в контексте прозы воспринимается автором как «чужая речь», используется исключительно для цитирования народных песен и романсов, которые исполняют герои. Почти все фрагменты мнимой и метрической прозы ритмизованны трехсложными метрами, что приводит к увеличению числа трехсложников по сравнению с двусложниками во второй и четвертой главах романа. Исходя из этого, мной был сделан **второй вывод:** трехсложные размеры в потоке речи идентифицируются как более «подходящие» для передачи музыкально-поэтического смысла, чем двусложные.

Стихотворная форма понимается здесь не как структура, противопоставленная прозе, а как явление упорядоченной, размеренной речи на фоне общей слоگو-ударной неурегулированности. Более или менее прозаические фрагменты сменяются более или менее стихотворными, что создает впечатление то замедляющегося, то ускоряющего повествования (вечное умирание-воскрешение). Этот эффект воспроизводится как внутри глав благодаря чередованию сильно метризованных фрагментов с отрывками, отражающими более естественную языковую ритмику, так и на уровне композиции всего романа: разная степень метрической выделенности глав создает вторичный альтернирующий ритм. Итак, **третий вывод** состоит в том, что ритм — в своей музыкальной и трансмузыкальной ипостасях — является структурообразующей категорией для романа «Аполлон Безобразов».

Наконец, ритм как музыкальный принцип в поэтике Поплавского связан с попыткой запечатлеть духовный опыт эмиграции и «среди грохота кричать о своем»¹⁵⁵. Обреченный на незамеченность в контексте исторических и

¹⁵⁵ Поплавский Б. Ю., «О смерти и жалости в “Числах”» // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009. С. 507.

биографических катастроф, поэт выстраивает негативную стратегию саморепрезентации: трагическую, но в то же время героическую попытку обретения осмысленной смерти. Остраняя привычную речь, Поплавский изъясняется намеренно неточным языком, сгущая свой текст до цельного в своей суггестивности музыкального чувствования. **Мой четвертый вывод** — повторяющиеся ритмы и мотивные смысловые повторы изменяются, расслаиваются и срастаются друг с другом, таким образом создавая уникальное метрико-семантическое единство.

Дальнейшее исследование может быть посвящено в том числе рассмотрению поэтики Поплавского в контексте ее развития в романе «Домой с небес», а также в поздних поэтических сборниках. Кроме того, кажется продуктивным привлечение прозаических текстов других русских и французских поэтов первой половины XX века для сравнительного изучения ритмики их прозы и чистого стиха.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

1. *Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторика. / Под общ. ред. проф. А. А. Тахо-Годи; пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова. М.: Издательство Московского Университета, 1978.*
2. *Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000.*
3. *Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Русский путь, 2009.*
4. *Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / изд. подгот.: Н. Ю. Алексеева 2-е изд. СПб: Наука, 2013.*

Научная литература:

5. *Аллен Л. Предисловие // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. С. 5–10.*
6. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Том 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300, 466–505.*
7. *Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919, Кн. 2/3. 1919. С. 49-55*
8. *Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: изд-во «Федерация», 1929.*
9. *Богословский А., Менегальдо Е. Комментарии. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы / Подготовка текста, коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Согласие, 2000.*
10. *Варшавский В. С. Незамеченное поколение. / Сост., коммент. О. А. Коростелева, М. А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына: Русский путь, 2010.*

11. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993.
12. *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед», 2001.
13. *Гиришман М. М.* Художественная целостность и ритм литературного произведения // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрфика. М.: Изд. центр РГГУ, 1996.
14. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
15. *Жирмунский В. М.* Теория стиха / В. Жирмунский [Послесл. В. Е. Холшевникова, с. 643–660]. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975.
16. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996.
17. *Казарцев Е. В.* Ритмика случайных четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник С.-Петербургского университета. Серия 2. История, языкознание, литературоведение. СПб, 1998. С. 53–61.
18. *Каспэ И. М.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
19. *Кац Б. А.* Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2024.
20. *Компарелли Р.* Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015.
21. *Кочеткова О. С.* Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского: автореферат диссертации на соискание ученой степени к. филол. н. М.: МГУ, 2010.
22. *Кочеткова О. С.* Миф об Орфее в творчестве Бориса Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. С. 11–18.

23. *Крамер Л.* Гул мира: философия слушания / пер. М. Толстобровой. М.: Ад Маргинем Пресс. 2023.
24. *Красноперова М. А.* К вопросу о распределении ритмических слов и случайных ямбов в художественной прозе // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М.: Изд. центр РГГУ, 1996. С. 163–167.
25. *Красноперова М. А.* Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха: Учеб. Пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.
26. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004.
27. *Латышко О. В.* Музыкальные формы в поэзии русского зарубежья первой волны (на примере лирики Б. Поплавского, Б. Божнева и Г. Голохвастова) // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. 2013. No 2. С. 41–46.
28. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 11-264.
29. *Маматов Г. М.* Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Фмфдей Моцарт в творчестве Бориса Поплавского // Сибирский филологический журнал. 2022. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iogann-sebastyan-bah-i-volfgang-amadey-motsart-v-tvorchestve-borisa-poplavskogo> (дата обращения: 22.05.2024).
30. *Махов А. Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005.
31. *Менегальдо Е.* Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алтейя, 2007.
32. *Милькович Н.* Три разговора о Поплавском: поэтика Бориса Поплавского через призму интертекстуальности. Белград: Филологический факультет, 2022.
33. *Мочульский К. В.* Кризис воображения: статьи, эссе, портреты. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017.

34. *Норина Н. В.* Образы музыкальных инструментов в сборнике Бориса Поплавского «Флаги» // Культурно-историческое наследие как фактор устойчивого развития территории: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Соликамск, 2016. С. 178–183.
35. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
36. *Орлицкий Ю. Б.* Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // Новый мир. 2014. № 1. С. 80–87.
37. *Тараканова Е.* Метафизика и мифология Джорджо де Кирико // Кирико Дж. де. Гебдомерос. СПб.: Азбука-классика, 2004.
38. *Тарановский К. Ф.* Ритмическая инерция русских двусложных размеров и закон акцентной диссимилиации // Русские двусложные размеры Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. М.: Языки славянской культуры, 2010.
39. *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000.
40. *Татищев Н.* Борис Поплавский — поэт самопознания // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993.
41. *Татищев Н.* Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 200
42. *Токарев Д. В.* Борис Юлианович Поплавский // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013.
43. *Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе / под ред. Е. Макрасовой. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
44. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1958.
45. *Тырышкина Е. В., Маматов Г. М.* Творчество Р. Вагнера в художественной рецепции Б. Поплавского // Филология и человек, 2023, № 4. С. 119-137 DOI: 10.14258/filichel(2023)4-07. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/13361> (дата обращения: 22.05.2024).

46. *Холшевников В. Е.* «Случайные» четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития: Сб. науч. тр. М.: Наука, 1985. С. 134–142.
47. *Хуродзе Н. Р.* Стихоподобные фрагменты в прозе поэта: сравнительный анализ: бакалаврская работа по напр. под-ки 45.03.01 «Филология». URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/634899143> (дата обращения: 22.05.2024).
48. *Чагин А. И.* Борис Поплавский // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 2 / [ред.-сост. : А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
49. *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.: Пг., 1923.
50. *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. 2-е изд., испр. Париж: In-t d'etudes slaves, 1985.
51. *Arroyas F.* “When Is a Text Like Music?” Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Eds. Walter Bernhart and Werner Wolf, with David Mosley. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2001.
52. *Chion M.* Sound: an Acoulogical Trearise / trans. J. Steintrager. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
53. *Delazari I.* Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen NY: Routledge, 2020.
54. *Eidsheim N. S.* Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
55. *Kramer L.* Expression and Truth. University of California Press, 2012.
56. *Kramer L.* Interpreting Music. University of California Press, 2010.
57. *Kramer L.* The Thought of Music. University of California Press, 2016.
58. *Livak L.* How It Was Done in Paris. Russian Emigré Literature and French Modernism. Madison: University of Wisconsin press, 2003.
59. *Steintrager J.* Closed Grooves, Open Ears // Chion M. Sound: an Acoulogical Treatise. Duke University Press, 2016. xi.
60. *Dessons G., Meschonnic H.* Traite du rythme des vers et des proses. Paris, 1998.