ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ БЕЛГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ А. С. ПУШКИНА
МЕМОРИАЛЬНАЯ КВАРТИРА АНДРЕЯ БЕЛОГО

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

АРАБЕСКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ
ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ
ПОЭТИКА

Белград ● Москва
2017

Филологический факультет Белградского университета
Декан: *проф. д-р Лиляна Маркович*

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства науки Республики Сербии

Редакторы-составители:
проф. д-р Корнелия Ичин, д-р Моника Спивак

Редакторы:
к. ф. н. Ирина Волкова, к. ф. н. Иоанна Делекторская,
Елена Наседкина

Рецензенты:
проф. д-р Игорь Смирнов, проф. д-р Наталья Фатеева
проф. д-р Роман Тименчик

Художественное оформление:
Анна Недељковић

Компьютерная верстка:
Стефан Розов

ISBN 978-86-6153-303-7

Тираж 300 экз.

Издательство филологического факультета в Белграде
11000 Београд, Студентски трг 3, Република Србија

Подготовлено к печати и отпечатано в типографии «Grafičar»
31205 Севојно, Горјани бб, Република Србија

Д. О. Торшилов (Москва)

УЧЕНИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО О ПАУЗЕ НА ФОНЕ ИСТОРИИ РУССКОЙ НАУКИ О СТИХЕ

В «Ритме как диалектике» Белый писал: «Сколько меня ругали за сомнительный термин “паузная форма” вместо механической констатации “межсловесный промежуток”»[1], а дальше делал вид, будто выражения «пауза» и «словораздел» в его случае взаимозаменимы: «<...> если бы даже я тут был неправ, предлагаю скептикам “*паузные формы*” “a”, “b”, “c”, “d”, называть “межсловесные промежутки” типа “a”, “b”, “c”, “d”. Что от этого изменится?»[2] Это не единственное место в книге Белого, где его «пауза» приравнивается к общепринятому «словоразделу». Однако можно показать, что так он делал то ли от нежелания вступать в полемику (полемики в книге и без того слишком много), то ли даже от непродуманности проблемы до конца, и что представления Белого о паузе вовсе не равны представлениям обычной метрики о словоразделе или цезуре, то есть закрепленном словоразделе; при этом они не равны и тем представлениям о «метрической» паузе, из-за которых сам этот термин является в стиховедении опальным и которые и были причиной критики (за которые его «столько ругали»).

«Метрической» паузой мы называем такую, которая требует отрезка времени — не хронометрического физического времени, а именно стихотворного, заданного размером. Это имеет и обратную силу: такая пауза участвует в формировании строки размера. Это пауза, аналогичная паузе в музыкальных нотах, — такт не сможет сложиться без нее. Она заполняет некоторую единицу времени, обязательную для выполнения схемы размера. Соответственно, при введении такой паузы в стих явно или имплицитно вводится понятие такта и он мыслится аналогично какой-то форме музыки или речитатива. Такой паузы в классическом русском стихе, вне всякого сомнения, нет — кроме случаев, когда поэты-экспериментаторы делают это нарочно и обозначают такую паузу тем или иным знаком, окончательно приравнивая запись стиха к музыкальной нотации, а стих к речитативу.

Как кажется, в интересующий нас период из близкого Белому круга исследователей о такой паузе первым заговорил С. П. Бобров в статье «Трехдольный паузник у Пушкина» в 1915 году[3]. Он описал и назвал «паузником» размер, за которым впоследствии закрепилось название «дольник» (то есть такой, в котором между ударными слогами один или два безударных). Бобров описывал

его через замену «паузой» одного из безударных слогов трехсложного размера; через аналогию с греческой метрикой[4] Бобров имплицитно вводит такт.

В том же году вышла посмертно книга Д. Г. Гинцбурга[5]. Разносторонне образованный, наблюдательный, тонкий в отдельных суждениях и при этом невероятно самоуверенный дилетант, Гинцбург утверждал, что на такте основано любое стихосложение (классическое квантитативное греко-римское, новоевропейское, квантитативное арабское, русское), считал отныне упраздненными «размеры» и пользовался значками музыкальной нотации — в том числе значками пауз.

В первой половине 20-х теорию такого типа тщательно развивал М. П. Малишевский[6]. Он совершенно прямо сближал стих с музыкой, текст — с нотами, употреблял множество взятых из теории музыки терминов (например, «ключ» или «доминанта»). В том числе он вполне закономерно говорил и о паузах, таких паузах, которые занимают одну или более «мору» метрического времени; по аналогии с квантитативным стихом Малишевский делил стих на единицы времени, «моры»; таким образом вводился и такт.

Любопытно, что в самом начале 20-х Белый встречался с Малишевским; сохранился проект договора на открытие при Дворце искусств «Студии стиховедения» за подписями Андрея Белого, А. А. Касьянова, М. П. Малишевского, И. С. Рукавишникова и Г. А. Шенгели[7]. Проект этот не осуществился. Малишевский, как нам кажется, был самым ярким и последовательным теоретиком этого типа; систематичность и размах его наступления на здравый смысл оставляют сильное впечатление.

С середины 20-х разрабатывал довольно наивную «тактометрическую» теорию А. П. Квятковский[8]. Он прямо постулирует «такты» и пустые места в них, занятые паузами; он был и одним из поэтов, писавших стихи со значками пауз — и игнорировавших то обстоятельство, что при их помощи любая речь может быть заключена в любое количество тактов, что отменяет сам вопрос о собственной организации стиха; за это все теории тактометрического типа и были справедливо отвергнуты, и любые представления о «паузе» в размере — вместе с ними.

Другой участник предполагавшейся «Студии стиховедения», Г. А. Шенгели, также не избежал учения о паузах («леймах» — термин греческой метрики); он подробно говорит о «паузном стихе» близко к Боброву и Квятковскому, хотя осторожней последнего[9]; в «паузник» вписывается, кроме дольника, множество разных явлений — от усечений в цезуре до логаэдов (единообразных разностопных строк). «Лейма» Шенгели обозначается значком, по сути вводящим музыкальный такт (она может быть простой и двойной).

Белый в своих стиховедческих работах никогда не вводит в стих такта и не делает операций, вводящих его подспудно. Это он и имеет в виду, когда говорит о возможности приравнять его «паузу» к «межсловесному промежутку» или словоразделу. Но когда одновременно он начинает защищать паузу, то все его ссылки на других ученых, признававших паузу, скорее сбивают с толку,

чем проясняют суть дела. «Ни Брюсов, — пишет он, — не подвергает ее сомнению, ни Маяковский, ею определяющий строку, ни просто "конкретный" ученый, хоть старый, как Вестфаль, ни Корш»[10]. Брюсов не дает определения паузы, но примеры из его «Науки о стихе»[11] показывают, что он понимал паузу (в отличие от просто цезуры или словораздела) как имеющуюся в конце строки или в ее середине при сильном синтаксическом разделе, таком, который отмечен пунктуационно и интонационно — восклицательным знаком, многоточием и т. п. Эта пауза в трехсложных размерах резко увеличивает возможность сверхсхемного ударения после нее (в терминах Брюсова «делает ипостасу правильной»). Ни пауза в конце стиха, о которой часто говорят теоретики, ни подчеркнутый синтаксический перерыв внутри стиха к простому словоразделу отношения не имеют.

Относительно Маяковского Белый, вероятно, имеет в виду его «ступеньку» (ср. рассуждение в «Как делать стихи» о том, что простой пунктуации, даже точки, недостаточно для остановки внутри строки; необходима декламация или графическая ступенька[12]). Никаких рассуждений собственно о паузе у Маяковского нет. Именно во время работы над «Ритмом как диалектикой», находясь под сильным впечатлением от творчества Маяковского и от статьи «Как делать стихи» в особенности (об этом есть документальные свидетельства[13]), Белый экстраполирует на Маяковского собственные поиски в области формы, потому что сам в 20-е годы пытается в стихах расположить слова на листе так, чтоб они выражали детали воображаемого произношения, в том числе и паузы[14].

Упоминания Р. Вестфаля и Ф. Е. Корша отсылают к предшествующему периоду теории стиха, еще к XIX веку. Белый был хорошо знаком с «Греческой метрикой» Я. А. Денисова[15], ученика Корша, излагавшего свой предмет в основном в согласии с Вестфалем[16]. О Денисове он весьма сочувственно упоминает в своей книге[17], сохранился также его конспект книги Денисова[18] — как кажется, того времени, когда он собирался читать курс по стиху в Пролеткульте[19].

Однако «паузы» Денисова и Вестфаля относятся к древнегреческой квантитативной метрике; в ней, без сомнения, имеет место счет времени морами, а в той ее части, которая говорит о лирике, благодаря единству с музыкой могло иметь место и что-то вроде такта. К русскому стиху это все отношения не имеет, и Белый не пытается перенести это на него; параллелизм его представлений с Денисовым и Вестфалем скорее в другом, более важном моменте — как они, опираясь, в свою очередь, на древнюю метрику, признавали в стихе возможность разных по долготе долгих слогов, так и Белый постоянно настаивал на неравенстве ударений разных слов и стоп. Нужно сказать, что именно тогда, когда Белый в России подвергался критике стиховедов следующего поколения, в Германии в области изучения греческой метрики Пауль Маас провел аналогичную реформу[20], назвав представления о долгих разной долготы схоластической выдумкой древних грамматиков и объявив, таким образом, заблуждением и пережитком то, за что Белый ценил Денисова и Вестфаля (и одновременно

так же оставив без принципиального объяснения древние «ипостасы» стоп, как в русском стихе остаются без него те «пропуски» ударения, с которых начинались исследования Белого).

Упоминая Корша, Белый, по-видимому, имеет в виду его работу «О русском народном стихосложении»[21] (то есть о стихе былин), в которой Корш признает паузу в конце строки (безусловно, имеющуюся при музыкальном исполнении), иногда рисует паузу и в цезуре, между постулированными им полустишиями; но в былинном стихе пауза также может оправдываться музыкальным исполнением.

Отсылки к практике исполнения стиха, декламации, встречаются в 20-е годы и у самого Белого[22], и также скорее сбивают с толку, представляя дело таким образом, будто Белый не понимает разницы между произвольной паузой декламатора и паузой в самом размере. Эти отсылки у Белого связаны с тем, что тема декламации в это время была актуальна; помимо распространенности собственно практики публичного чтения, в то время пишутся работы С. И. Бернштейна о декламации[23], а с Бернштейном Белый встречался и беседовал в Институте живого слова[24]. Но именно анализ сделанных Бернштейном записей его декламации[25] показывает, что скорее Белый выражал свое понимание стиховой структуры подчеркнутыми паузами при чтении, нежели зависел от практики декламации в понимании устройства стиха.

Тем не менее, несмотря на несходство со всеми упомянутыми мнимыми союзниками, «пауза» Белого вовсе не является ни просто словоразделом, ни цезурой. Убедиться в этом очень просто хотя бы по тому, что при взгляде на его схемы видно, что пауза возможна в начале строки[26] — именно в начале, а не в конце, где ее часто допускают теоретики. Мало того, она возможна и в начале стихотворения, где речи о словоразделе идти не может уже никак.

Выражение «пауза» в речи Белого вообще вторично по отношению к выражению «паузная форма»[27]. Исследования строк с пропусками ударения относительно метрической схемы ставило Белого перед вопросом о том, каким образом возможен этот пропуск (а иногда, наоборот, сверхсхемное ударение) при сохранении единства строки и равенства строк друг другу. Объяснение, на котором остановилось академическое стихосложение — то, что в русском классическом стихе учитывается то число ударений и слогов, то только число слогов, отчего оно и является «силлабо-тоническим» — кажется Белому недостаточным (он называет его «хромающим на обе ноги» — и силлабическую, и тоническую[28]).

В поисках ответа на вопрос, как возможен пропуск ударения в двусложном размере, Белый возвращается к началу. Так называемый «пропуск» — «так называемый» потому, что его еще нет, поскольку еще нет самой схемы размера — вызван различной длиной слов, — точнее, ударных групп. Различные типы сочетания ударных групп разной длины Белый и называл поначалу, в работах, вошедших в книгу «Символизм», «паузными формами», типом соединения слов. В русских трехсложниках, где пропуск ударения редок, ритмика,

по Белому, вообще заключается в основном в разном рисунке сочетания слов разной длины, то есть паузных форм; хотя в «Символизме» этого еще прямо не сказано (прямо это сказано в трактате «О ритмическом жесте»[29]), возможно, это говорилось на заседаниях «Ритмического кружка» в 1910–1911 гг., где присутствовал и С. П. Бобров, делавший доклад именно о трехсложниках[30], а через несколько лет истолковавший дольник как увеличение этих «пауз».

Учение Белого о стихе сформировалось окончательно не во время «Символизма» и не во время занятий «Ритмического кружка», а позже, в революционные годы. В написанном в это время «Ритмическом жесте»[31] оно развернуто наиболее последовательно. Из него напечатана только вводная главка[32]. Через 10 лет, в «Ритме как диалектике», который Белый начинал писать как третью редакцию «Ритмического жеста»[33], это учение изложено уже очень кратко и сбивчиво, поскольку фокус интереса его автора в это время был уже в другом. В революционные годы Белый частично изложил его в статье «О ритме» в пролеткультовском журнале «Горн»[34], отказавшись почему-то от объяснения кривой Рема, но зато показав, что соотношение уровня ритмического разнообразия с содержанием можно представить и без нее.

Если суммировать рассуждения Белого в «Ритмическом жесте», получится примерно следующее. Рассмотрение метрических единиц начинается с мельчайшей, со слова-стопы (если можно так выразиться, «ритмической», а не «метрической» стопы). Слово само является стопой, то есть единицей счета ритма, просто в силу того, что размер еще не задан, еще неизвестен — и в этом Белый тоже согласен с греческой метрикой, которую он знал по пересказам Вестфаля и Денисова. Русское слово по своей просодической структуре из-за ударения решительно асимметрично, и в том смысле, что имеет одну ритмическую вершину, и в том, что безударные, как о том свидетельствует различие редукции гласных в разных типах безударных, не равны друг другу. Каждая более крупная единица, по Белому, повторяет устройство этой мельчайшей.

Соединение двух слов Белый называет диподией, снова приблизительно заимствуя термин из классической метрики, не разъясняя связанных с ним противоречий и снова подставляясь, таким образом, под критику, потому что диподий в смысле греческого стиха в русском нет и не может быть. Строго говоря, есть две диподии — сочетание двух слов или двух ударных групп является «диподией» в том же смысле, в котором слово является стопой, так сказать, ритмической диподией. Эта диподия, по Белому, как и слово, будет иметь одну ритмическую вершину, а не две равновеликие — а какую, зависит именно от способа соединения, который он по привычке и называл «паузной формой»; поскольку ударение длинного слова, по Белому, сильнее, чем ударение короткого, то в простом случае общее ударение будет падать на него, и речь идет не о логическом ударении и не о том интонационном подчеркивании, которое зависит от произвола декламатора, но о заданном объективными лингвистическими параметрами, которые, по убеждению Белого, в удачном стихотворении поэт использует так, что они не противоречат логическим,

то есть смысловым, ударениям, а декламатор должен всего лишь озвучить их, не привнося лишнего. Принципы, по которым определяется общее ударение диподии, подробнее описаны в статье в «Горне», чем в сохранившейся части «Ритмического жеста», но все же прояснены недостаточно и там, и там, и это самое слабое место теории Белого.

Соединение двух диподий или триподий, «колон», как говорит Белый, повторяя Денисова и Вестфаля, или, по-нашему, «строка», также будет асимметрична, т. е. будет иметь неравные ритмические вершины и одну самую высокую; то же относится к соединению колонов в строфу и строф в стихотворение. Где именно эта вершина (или вершины) для строфы, показывает кривая, построенная по принципу А. А. Баранова (Дмитрия Рема), а для стихотворения — она же, построфно усредненная. У поэта с развитым слухом на ритмическую вершину попадет и содержательный акцент, что не более таинственно, чем совпадение в речи логического ударения с силой произнесения[35].

«Паузная форма» — это то, что соединяет слова-стопы в «диподии», а их — в строки. Это не словораздел или цезура (что с латинского переводится «разрез»), то есть результат деления и разрезания, а наоборот, способ сложения разнородных единиц; чтобы сложение могло произойти, необходима пустота, или пауза, а для «разрезания», наоборот, нужно сплошное целое. А поскольку индивидуальные особенности есть и у первой ударной группы строки, и у первой в стихотворении, понятно, что «паузная форма» есть и у начала строки, и у начала стихотворения.

Можно сказать, что разница описания стиха через порядок его сложения или через деление уже готового — разница любопытная, но ничуть не влияющая на результат, и цепляться за выражение «пауза» было только делом привычки. Разница обнаруживается на более высоких уровнях эстетической теории. В описание стиха через термины деления целого неизбежно встроено его понимание как явления вторичного, как условной операции, произведенной с уже готовым языковым целым. На самом примитивном уровне такое понимание приводит к тезису, что стих существует благодаря скандовке, благодаря тому, что в школе учат читать его с элементами скандовки — как минимум, для определения школьниками размера. Трудно поверить, но роль школьной скандовки в самом определении стиха на самом деле упоминалась в первом издании «Русского стихосложения» Б. В. Томашевского[36], что вызвало у Белого в «Ритме как диалектике» серию насмешек («Духóт | рицáнь | ядýх» и т. д.[37]). Это почти то же самое, что объяснять существование синтаксиса правилами пунктуации. Этого тезиса Томашевский в последующих книгах не повторял. Но и его знаменитый тезис «ничего нет в стихе, чего бы не было в языке, кроме самого стиха»[38], с точки зрения Белого, является примерно тем же самым, то есть условной перестановкой границ «языка» (стих аксиоматически мыслится вне их), мыслительной операцией, вполне аналогичной скандовке, условно переставляющей границы ударных групп. Для потебнианца и романтика Белого аксиомой была, напротив, натуральная данность эстетического, его

наличие уже в природе[39], а значит и данность художественного, поэтического и даже стихового уже в языке, до «культуры», понятой как установление и условность; установление и условность для гумбольдтианца не только не способны породить поэзию, но наоборот, элиминируют даже ее возможность.

Таким образом, «паузная форма», «величина, обратная ударению», возможность пустоты — это то, что обеспечивает возможность ненасильственно эстетического и одновременно снимает противопоставление «природы» и «культуры» или неокантианских «наук о природе» и «наук о духе», о чем Белый в 20-е годы неоднократно писал. Иногда он говорит о «паузной форме» в совсем не стиховедческих контекстах. Например, во время путешествия по Кавказу летом 1927 г., когда он очередной раз работал с ритмическими кривыми, больше всего его впечатлил Казбек. Он описывает Казбек так: «Красота — красотой: не она, а — явление смыслов, градация их, в гамме граней земли, потому что Казбек есть гигантский ритмический жест, данный в паузе неба и воздуха, не говорящих открыто; стоит тишина глубины <...>»[40].

Дело не только в сходстве хребта с ритмической кривой, но и в молчании и пустоте неба и воздуха, которые дают хребту осуществиться и стать осмысленным. Сходны с восприятием Казбека и собственные акварели Белого этих лет, на которых он рисует кавказские горы[41]. При яркости красок, при хаотическом многообразии вьющихся линий и кропотливой детализации, они, казалось бы, должны вот-вот оказаться буйной орнаментикой и чистой абстракцией, но вместе с тем они нимало не декоративны, не орнаментальны, и даже вообще не *красивы* (ср. выше: «красота — красотой: не она...»); они фигуративны и *изобразительны* в корневом смысле слова — они *изображают* некие массы, застывшие в вихревом движении и грозно, отчетливо и беззвучно (в тишине «паузной формы») говорящие невербальными смыслами.

Наконец, можно вспомнить о роли пауз даже в композиции и сюжетосложении художественной прозы Белого. При чтении «Глоссолалии» нелегко понять, почему каждый новый планетный период не прямо развивается из предыдущего, но отделяется от него паузой небытия, так что в новом периоде миру приходится снова кратко проходить уже пройденные стадии развития. Объяснение, что так было и в исходной космогонии Р. Штейнера — в «Очерке тайноведения», не является исчерпывающим, потому что из Штейнера Белый заимствовал совсем не все; однако, как замечали В. М. Пискунов и Г. Ф. Пархоменко[42], в «Котике Летаеве» мир, каким представляет его Котик, к концу каждой главы сгорает в огне. Первый том «Москвы» кончается тем, что Коробкин впадает в амнезию, из которой выходит только в IV главе второго тома. В ненаписанном третьем томе «Москвы», насколько его план известен со слов К. Н. Бугаевой[43], должно было обнаружиться, что взрыв, которым заканчиваются «Маски», должен был вызвать рецидив этой амнезии — сознание снова возвращалось к Коробкину не в самом начале романа. Эти перерывы сознания, ночи, играют в строении крупной прозы Белого ту же роль пауз, необходимых для возможности продолжения и строительства целого.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 2014. С. 31.

2 Там же. С. 33.

3 *Бобров С. П.* Новое в стихосложении Пушкина. М., 1915. С. 7–14.

4 Там же. С. 8.

5 *Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915.

6 Из его работ см., напр.: *Малишевский М. П.* Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. Ч. 1. Метрика. М., 1925.

7 ОР ИМЛИ РАН. Ф. II. Оп. 2. Ед. хр. 17.

8 *Квятковский А. П.* Тактометр. Опыт теории стиха музыкального счета // Бизнес: Сб. литературного центра конструктивистов. М., 1929. Затем излагалась в: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1940 (2-е изд. — 1966).

9 *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1940. С. 85–92.

10 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 32.

11 *Брюсов В. Я.* Наука о стихе. М., 1918. С. 90–92.

12 *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 113–114.

13 *Торшилов Д. О.* Об истории книги // Андрей Белый. Ритм как диалектика... С. 318, 359–362; ср.: *Зайцев П. Н.* Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / Сост. М. Л. Спивак.. М., 2008. С. 102.

14 Ср.: *Андрей Белый.* После разлуки. Берлин, 1922. С. 10–11 и др.

15 *Денисов Я. Э.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888.

16 *Westphal R.* Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Volker auf Grundlage d. vergleichenden Sprachwissenschaft. Berlin, 1892.

17 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

18 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 1–5.

19 На это указывает положение конспекта среди документов. А также то, что Белому тогда впервые нужно было читать связный учебный курс по этому предмету. Об этом свидетельствует и «использующее марксистскую фразеологию» объяснение того, что изучение стиха нужно «для овладения <...> орудием производства (обобществление)» (Там же. Л. 5).

20 *Maas P.* Griechische Metrik. Leipzig, 1923.

21 *Корш Ф. Е.* О русском народном стихосложении. СПб., 1901.

22 Напр.: *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

23 *Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Вып. 1. 1927.

24 Там же. С. 18.

25 Хранятся в Государственном литературном музее, одна издана на CD (*Андрей Белый.* Голос прошлого // Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908–1950 гг. / Руководитель проекта Л. А. Шилов. М., 2003).

26 Напр.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 76–78.

27 Именно оно возникает еще в работах периода «Символизма» и всегда стоит на первом месте в объяснениях Белого.

28 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

29 *Андрей Белый.* О ритмическом жесте // НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 32.

30 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 248.

31 НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 32; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59; ср.: *Торшилов Д. О.* «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: материалы Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 425–434.

32 *Лавров А. А., Гречишкин С. С.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII. Тарту, 1981. С. 97–146.

33 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 337 (ср.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 40).

34 *Андрей Белый.* О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 47–54.

35 Нужно сказать, что даже там, где, поддаваясь как влиянию современников, так и собственной всегдашней тенденции сближать музыку и искусство слова, Белый все же начинает говорить о языковом ритме в специфически музыкальной терминологии, а именно в начале главы о ритме из «Мастерства Гоголя», рассуждения приводят его не к установлению такта, но к важным именно ему темам — неравенству разных безударных (как и разных ударных), автономности ударной группы и производности ритма именно от нее (*Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. М., 2013. С. 238). Впрочем, анализ Белым ритма прозы и паузы в ней — отдельная тема.

36 *Томашевский Б. В.* Русское стихосложение. Пб., 1923. С. 10.

37 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 248. С. 49–50, 88, 287.

38 «Л. И. Тимофеев в своей книге “Теория стиха” справедливо пишет: “Нет ничего в стихе, чего не было в языке” (стр. 74); однако эта формула требует одной поправки: в языке нет самого явления стиха» (*Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 60. Дальше Томашевский, что характерно, сразу переходит к метру, т. е. к стиху, взятому уже как культурное установление).

39 Ср. обширное рассуждение о единстве природного и культурного в письме к Иванову-Разумнику от 24–25 сентября 1926 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 366–370) или описание кавказских ландшафтов как работ разных мастеров в «Ветре с Кавказа» (М., 1928. С. 60–61). О Потебне: «14) Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон Гумбольдта и Потебни <...> 15) Но символическая школа не останавливается на учениях Потебни, ища углубления их» (*Андрей Белый.* Почему я стал символистом... Анн Арбор, 1982. С. 57).

40 *Андрей Белый.* Ветер с Кавказа. С. 242.

41 См.: Андрей Белый. Александр Блок. Москва. М., 2005; *Ота Д.* «У гор — говор: с-л-о-в-о!»: О горных пейзажах Андрея Белого в собрании РНБ // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 527–535.

42 *Пискунов В. М., Александров В. Д., Пархоменко Г. Ф.* Становление самосознающей души // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 9.

43 *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб., 2001. С. 130, 156–157.